

Pécsi Tudományegyetem

Képzőművészeti Mesteriskola

Táblakép a kortárs művészetben

DLA ÉRTEKEZÉS

Somody Péter

2001

Pécsi Tudományegyetem
Művészeti Kar
Képzőművészeti Mesteriskola

Táblaképfestészet a kortárs művészetben

DLA ÉRTEKEZÉS

SOMODY PÉTER

2001

Témavezető:

KESERŰ ILONA
FESTŐMŰVÉSZ, EGYETEMI TANÁR

Táblaképfestészet a kortárs művészetben

Tartalom

Bevezetés

1.0 Problémafelvetés

2.1 Történeti - művészetelméleti előzmények

2.2 Egyfajta nyomvonala a XX. század művészetének

2.3 A nemzeti művészet lehetőségéről

2.4 A magyar képzőművészet előzményei

3.0 A festészet halála

3.1 A modernnek és a festészet vége

3.2 A festészet immanens lényének vége

3.3 Marcel Duchamp a festészet butaságáról

3.4 Az ízlésről

3.5 A stílus

3.6 A változó díszlet / a fejlődésről

4.1 Kommunikációs megközelítés

4.2 Átörökítés és innováció

5.1 Művészportrék / Gerhard Richter

5.2 Gerhard Richter/ színes képek

5.3 Jean-Michel Basquiat

6.0 Utcaművészet - teenager-rajzok - művészek fiatalkori munkái

6.1 Utcaművészet – teenager-rajzok

6.2 Neves mesterek ifjúkori alkotásai, juveniliák

7.1 Gondolatok saját művészi munkámról

7.2 Képelemzés

Források

Bibliográfia

Képjegyzék

Szakmai életrajz

Bevezetés

Dolgozatomban a képpel, annak történetiségével és mai, számomra fontos kérdéseivel foglalkozom. A festett kép társadalmi funkciójának és értelmezésének folyamatos változása, funkciótágulása a hagyományos szerepköröktől napjainkig képezi az értekezés problémafelvetésének fő részét. A képet elsősorban a hagyományokon nyugvó, folyamatosan változó kommunikációs formaként értelmezem.

A történetiség alatt elsősorban az európai kultúrában végbement átalakulások és kép-értelmezési, képkészítési formák történetét értem. Ez a XX. századtól kiegészül az észak-amerikai kultúrával, melynek kialakulása és visszahatásai egyértelműen összetartozóak az európaival, és így, az indoeurópai-angolszász civilizációt közösen alkotják. Kijelentéseim és valószínűleg megközelítésem egész szemlélete csak erre a civilizáció együttesre érvényes.

A dolgozat a történeti előzmények és korszakváltások felvázolása után foglalkozik a lokális és univerzális viszonyával a kultúra területén, a jelen kor képzőművészetével, azon belül is, a kulturális átörökítés mintázataival. Példákat ad néhány kiválasztott művész munkásságán keresztül. A művészek kiválasztása szubjektív ítéletemen alapul, őket tekintem valamilyen formában saját munkámmal rokon felfogású, vagy művészettelfogásukban meghatározó szemléletű alkotóknak.

Két művésszel behatóan foglalkozom, ők *Gerhard Richter* és *Jean-Mitchel Basquiat*. Munkásságuk és életútjuk szemlélteti művészi hitvallásukat és segít festészetük megértésében. Különbözőségük egyben a művészettelfogás végtelen széles spektrumát mutatja meg.

Az utcaművészetnek és a mindennapi vizuális megnyilvánulásoknak a képzőművészettel való párhuzamairól és egymásra hatásáról szól az értekezés

hatodik fejezete. Művészek nyilatkoznak arról, hogyan kapcsolódik össze a fiatalkori kreativitás a magasművészettel.

Saját tevékenységemről, és azok kötődéseiről a dolgozatban megfogalmazott kérdéskörökhöz kapcsolódik a dolgozat utolsó része, melyet festészeti munkám során szerzett tapasztalataimmal és képelemzéssel egészítettem ki.

Az írás műfaja esszé, szubjektív összehasonlító elemzés. Munkám során felhasználtam művészetelméleti korszakok-, kommunikáció elméleti- és társadalomtörténeti tanulmányokat, valamint a humán etológia és a művészetpszichológia tárgyköréből jó néhány magyar és a német nyelvű szakirodalmat.

Pécs, 2001 július 3.

1.1 Problémafelvetés

Az elmúlt évtizedekben igen érdekes és gyors társadalmi ill. kulturális változások következtek be a modern társadalmakban. Ezek kapcsán életünk legkülönbözőbb pontjain és minőségeiben történnek átalakulások, melyek nem nyilvánvalóak sőt, feltárásuk sem vezet látványos következtetésekhöz. A modernizáció egy folyamatos és teljes felvilágosodással karöltve, csaknem teljes illúzióvesztéssel járt. Ez az a felvilágosodás amely *René Descartes* óta szinte naponta szabadít meg minket dogmáinktól és létünkre irányuló tévelygő vélekedéseinktől. Fájdalmasan kijózanító tapasztalatok ezek, melyek ráadásul a kultúránkhöz szorosan hozzátartozó kérdéseket érintik. Számos más dologgal együtt a művészet helyzete és szerepe is megváltozott az életünkben, és folyamatosan új funkciót keres magának.

Ez a keresés egy vívódásokkal teli, bár nagyon eseménygazdag cselekménysort szült a II. világháború óta eltelt időszakban. A hatvanas évek politikai és társadalmi feszültségei kezdtek rámutatni azokra az életfelfogásban és ideákban mutatkozó különbségekre, melyet a fiatal generáció kiakart mutatni. A megoldások nem látszottak közel sem annyira evidensnek, mint a meghaladott mindennapok és filozófiák. Ebben a keresésben rengeteg tanulságos és mai napig ható tapasztalatot szereztünk, sőt, nagy butaság lenne visszatekintve a hippimozgalmat vagy a műtárgymentes koncept művészetet vakvágánynak tekinteni. A művészet viszonya a társadalomhoz szinte minden pontján megváltozott, mások lettek a művészek, a műalkotások, a közvetítés és a kapcsolat a közönséggel, és minden tényező relációja az összes többivel szemben. Az új mozgalmak és tendenciák nemcsak a művész - műalkotás, és közönség - műalkotás relációkat tárgyalják, hanem a művek saját történetiségét is.

Ebből következik, hogy többé nem érdemes és értelmes a művészetről, mint fogalommá merevített egyetemes kategóriáról beszélni, csak annak konkrét megnyilvánulásairól.

Gondolhatnánk, hogy a művészek életvitele és életstratégiája is a mindenkori korképhez mértén alakult át, de az egyéni sorsok ennél sokkal

árnyaltabban tükrözik azt, ahogyan a különböző földrajzi és kulturális területek szerint, illetve ezeken belül is jelen van egyfajta „többidejűség” a művészetben. Gyakorlatilag a múlt, a közelmúlt, és a jelenidő különböző kulturális értékei, felfogásai egyszerre vannak jelen. Ez azt is jelenti, hogy azok a kérdések, melyek korábban a '80- as években az érték – művészi érték megfogalmazására törekedtek, mára átalakultak és az értéket egyre inkább mint valamihez kötődő, valamihez tartozó minőséget próbálják definiálni. A mű tehát úgy tűnik, csak egy adott viszonylatban nyerheti el érvényességét. Ezek a viszonyok művészek és esztéták számára mást jelentenek és másként is fogalmazódnak meg.

Ez igen logikus számvetésnek és problémafelszámoló gondolkodásnak tűnik, de vajon mifajta logikával indokolható a mai napig tartó, – helyenként intelligens, helyenként erőszakos, máskor mindkettő – művészeti képzetése az embernek? Számomra ugyan magától értetődő, az *ember* szóban szinte befoglalt, annak lényegi részét képező dologról van szó, de ennél lehet, hogy szükségesebb és megnyugtatóbb a kérdés filozófiai vagy pszichológiai leírása. *Arthur C. Danto* szerint ez az úgynevezett nem-logikus viselkedés. Az emberi cselekvés túlnyomó része nem logikus, mivel az a magyarázat amellyel az emberek szolgálnak, valójában egyáltalán nem magyarázat, s a cselekvések egy egész osztálya mögött húzódik meg az amit *Pareto* maradványnak – vagyis önérdeket szolgálónak – nevez. Ez ad valódi magyarázatot arra amit a de facto magyarázatok csak racionalizálnak.¹

A művészetnek egyébként sem volt soha jellemzője az egyenes logika mentén való haladás. Ez manapság a rendszerekké és konstrukciókká fejlesztett projekt világban nem tűnik különösebben nagy előnynek, de ugyanakkor szinte egyedüli esélye az egész civilizált világnak, hogy az emberi eredethez, az emberi természethez és egyáltalán a természethez való emlékét megőrizze.

Ha régebbi gondolkodót idézünk, –akinek a görög-római civilizáción keresztül mai napig tartó hatása van az európai (nyugati) gondolkodásra– *Arisztotelész*nek komoly kétségei vannak arra nézve, mennyire jelentős felismeréseket tehet a művészet a valóság természetére vonatkozólag, illetve a társadalom a művészet befogadása irányában. Szerinte a művészet

¹ Danto, A. C. (1994) 71. o

fantáziatermék, irreális, mint az álom vagy a részegség. A felfogás persze vitatható. Ugyancsak ebből a hellén világból vall más, ellentétes felfogást *Platon*. Szerinte a művészetnek egyenesen a céljai közé tartozik az illúziókeltés. A művész megszállott, extatikus állapotban dolgozik, melyet *Platon* nem belső meditáció eredményének tart, hanem külső behatásoknak tulajdonít: a művész a múzsák által „inspirált és megszállott”. Konkrét ismeretekkel *Platon* szerint csak a mesterember, a szakember rendelkezik aki nem az általa követett ideákat követi. Ebből számára az a következtetés adódik, hogy az inspiráció nem vezet semmilyen megállapításhoz, ismerethez, a megszállott költő nem mond és nem mondhat semmi dologilag érvényeset. Ahol *Homérosznál* pozitív megállapítás szerepel – például a kocsiversenyzés technikájáról, a stratégiáról –, úgy az érvénytelen, és aki költészetében, művészetében ilyesmit tüntet fel, az csal, és így a *Homéroszban* is sok a csalás.² Az érvelés annyiban indokolt, amennyiben a primitív ember a klasszikus irodalmat könnyen végső igazságnak fogja fel és így minden szakmai haladást elutasít. Egy középkori ír barát a kolostor nagytekintélyű szent iratokat tartalmazó kódexét kissé vízbe áztatta, abból kiindulva, hogy ha a kolostor beteg tehene ezt a vizet megissza, akkor meggyógyul. Egy másik, XX. századi példa arról szól, hogy az Andok kutatói által magukkal vitt könyvek és újságok színes képeit a hegyekben élő indiánok – lévén ilyesmit még soha nem láttak – szent tulajdonságokkal ruházták fel, és oltárképként állították ki.

Sok más viszonylatát azonban elveszítette a művészet, súlyos veszteségek érték azokban a pozíciókban melyeket századokon át, vagy talán még régebben uralt. Arról azonban nem érdemes megfellebbeznünk, hogy soha nem jelentette mindenkinek ugyanazt egy műalkotás!

Manapság sokan gondolnak egy új „kódex” létrehozására. Vágyakozás rejlik e mögött valamely nagy világvalláshoz, Európára gondolva elsősorban a nyugati-kereszténységhez kötődő ábrázolási rendszer nyújtotta totális, mindent átfogó világkép után, például hozva mondjuk a gótika korát. Biztos vagyok benne, hogy a festőnek, a megrendelőnek, egy falusi parasztnak és egy más országból való embernek más és más kötődése volt *Giotto* freskóihoz akkoriban

² Mezei, Á. (1994) 158. o

is. Tehát az élmény és a megértés szintjei mindig is megosztották a társadalmat. Nemcsak a megértés, de a megismerés is a behatárolt képességek közé tartozik. Egyfajta népszerűséget vagy közérthetőséget nem érdemes számonkérni a művészetben, ilyesmi mindig csak olyan alkalmakkor hódított teret, amikor azt uralkodók vagy hatalmi szervek próbálták azt szolgálatukba állítani. Az eredményei ezeknek a beavatkozásoknak ugyan közérthetőek voltak, de egyszerűen nem voltak igazak.

De nem csak erről a „népszerűségről” van szó. Érthetőség, – közérthetőség, és népszerűség között sok átfedés van, de a különbség a legtöbb esetben mégis markáns. Ha a népszerűség szó helyett az angol popularitást használok, talán még jobban kidomborodik a szónak egy pejoratív, kommersziális, illetve üzleties színezete. Vegyünk egy vitatható, de mégis örökké aktuális példát *Salvador Dali* személyében. A laikus közönség szemében a „Művész”, a XX. század legnagyobb festője. *Dali* jelentőségéhez szakmai körökben sem fér semmi kétség, de ezen a ranglistán mégsem szerepel ilyen magányosan az elsők között. *Dali* érthető, népszerű, közérthetőnek nevezni talán mégsem merném. A példa természetesen vitatható, de az ízlés és értékalkotás bonyolultságát a fentiek ilyen röviden is jól tükrözik. Ezek a kérdések a művészet legújabb kori társadalmi helyzete kapcsán mindenképpen aktuálisak. A művészet is kénytelen foglalkozni ezzel a helyzettel, bár a magyar képzőművészet eddig nem mutatott különösebben nagy érzékenységet a társadalomkritika területén. Ezen a ponton érdemes lenne a kisnemzetek kultúrájának helyzetéről, lehetőségeiről beszélni az egyre kiteljesedő információs világban - világhálózatban. Itt nem pusztán a regionális kultúrák sajátosságairól van szó, hanem ez a nagy gazdasági érdekcsoportok világosan nyomon követhető politikai és gazdasági érdekérvényesítő törekvéseit veti fel, amire itt bővebben nem akarok kitérni.

Az Amerikai Egyesült Államokban vagy Németországban viszont jelentős művek születtek válaszreakcióként. Talán éppen ezért van ezeknek a *Jasper Johns*, *Meret Oppenheim*, *Robert Rauschenberg* illetve *Joseph Beuys*, *Martin Kippenberger*, *Jörg Immendorf* műveknek nálunk is ilyen széles hivatkozási listája.

Németországban, a fasizmus utáni „0 pont”-ról való elmozdulás, az új társadalomépítés legelhivatottabb képviselői között találjuk *Joseph Beuys*-t, aki magatartásával hosszú időre meghatározta országában a művészet feladatait és szükségességét. Olyan művészi és emberi magatartásformát mutatott, mely radikálisan, a legalapvetőbb emberi értékekből kiindulva viszonyul a civilizáció kérdéseihez. Az idézett antik filozófusokkal kapcsolatban *Beuys* egyébként érdekes összehasonlítást tesz *Leonardo da Vinci* kapcsán, amit az előző okfejtés után mindenképpen szeretnék megemlíteni. *Beuys* különös szeretettel emlékezik meg a reneszánsz mesterről, akiben szerinte egyedülálló módon testesül meg a régi keresztény-platonikus szellemiség és a tudományos- analitikus *arisztotelészi* gondolkodás egysége.³

Máshol: „A napnyugati fejlődésben *Leonardo* mint az analitikus metodika képviselője lép színre, de másoldalról még egészen és világosan platonikus. Ha az ember ezt a két dolgot úgy tekinti mint a gondolkozás Ősképeit a világról, egyrészt még mitologikus összefüggésekben, másrészt azon az úton, ahol a rendszerek változnak, tehát analitikus összefüggésbe kerülnek, miáltal technológia, természettudomány, materializmus, és az emberi tudatfejlődés összekapcsolódása régi köldökszinórján keresztül a mitologikus szellemiséghez lehetővé válik, akkor ezt egyesíti magában *Leonardo*, mindkét elvet magában hordozva.”⁴ Meg kell említeni, hogy *Beuys* nem csak kiragadottan a képzőművészet dolgaival foglalkozott, hanem morális, és a társadalmi felépítményhez tartozó kérdések is érdekelték. Így például az oktatás, melyben a jövő legfontosabb letéteményesét látta. ...

Szabadságfilozófiájában és ahhoz szervesen kapcsolódó oktatási nézeteiben összefügg és szorosan kötődik *Rudolf Steiner* antropozófiájához, melynek napjainkig nyúló pedagógiai gyakorlata van.

Az érték tehát egy adott kérdés, és sokféle feladathoz - rendeltetéshez kapcsolódva jelenik meg és válik elfogadhatóvá. A művészet változó megnyilvánulásai sokféle rendeltetésű, funkciójú. A másik oldaláról

³ Zumdick, W. (1995) 123. o.

⁴ *Beuys*, J. (1979) 20. o

közelítve azonban a művészek mindig önállóvá szerették volna tenni a művet. Magában állva felismertetni annak nagyságát. De vajon megközelíthető-e valaha is önmagában a mű? Szegény művész! Lehet, hogy örök és feloldhatatlan vívódása a világ és önmaga kifejezésére e kérdésben öszpontosúlna? Mit mond erről a kérdésről *Heidegger* : „ ... maguk a művek is ekként sorjáznak a gyűjteményekben és kiállításokon. Viszont megkérdendő: vajon önmaguk révén lettek itt olyan művekké, mint amilyenek tulajdonképpen? Nem inkább a művészeti ipar tárgyaként vannak itt jelen? A nyilvános és egyedi élvezet számára a művek ma már megközelíthetők. Intézmények vállalják a művek megőrzését és óvását, műértők és műbírálok foglalkoznak velük. A műkincskereskedelem gondoskodik forgalmazásukról, a művészettörténet kutatás pedig tárgyává teszi őket. De e szertelen nyüzsgésben vajon magukkal a művekkel találkozunk-e?”⁵

Milyen vonatkozásban maradhat egyáltalán a mű önmaga? Hogy sokféle vonatkozása nyílik meg azt a fentiekkel már vázoltam. A jó mű nyilván önmaga számára teremt valóság alapot, hovatartozást. A kiállításon vagy a múzeumban a mű felmagasztalt új helyzetében nehéz újra átélni azt az igazságot, amely létrehozta és ami benne rejlik.

Az antik művészet esetében ezt talán könnyebb igazolni. Egy görög szobor az eredetileg környezetét szolgáló templom nélkül magában álló testként kerül bemutatásra, ahogy azt a görögök sohasem tették volna. Ezen kívül lekopott róluk a színes festés, a szemeikből kiestek a színes kőberakások és egy egészen más, puritánabb esztétikai megjelenésük van, amit a XX. század a görög művészet sajátosságaként gondol el vagy azzal azonosít. A reneszánsz és a gótika művei hasonlóképpen megcsodálhatóak egy új, „steril” környezetben, de nem erre a célra hozták létre őket. Egyszerűen nem így nyerik el valódi és eredeti értelmüket. A legszerencsésebb a helyzetben még azok a hatalmas barokk korabeli kastélyok és paloták vannak, ahol az egész gesamtkunstwerk egyszerre és egészében átélhető.

Gondoljunk a kortárs művekre is. A művész vajon eredetileg is a hatalmas kiállítótermek és galériák termeibe szánta munkáját? Némely esetben

⁵ Heidegger, M. (1988) 67. o.

igen, ez lehetséges. A művészek ugyanúgy, vagy jobban ismerik a bemutatás és a megmérettetés helyszíneit mint elődeik, és ez a mai művészeti gyakorlatra is sajátosan jellemző. De az esetek mégis kisebb részében igaz ez. Az igazán jó művész, még ha alkalmazkodik is a feladatához, mindenáron saját belső ösztöne és elhatározása alapján cselekszik. A kérdés azonban az is, hogy mennyire van hatással a munkák lényegére az elkészültük utáni bemutatás vagy rendeltetés helyszíne. Az esetleges rendeltetés persze közvetlenebb összefüggést adhatna, de erre elenyészően kevés a példa a jó kortárs művészet esetében.

– Mind ez a közönség és az értelmezés szempontjából, amennyiben elfogadjuk, hogy a mű, a befogadás során valósul meg. –

Ez nem egyszerűen prezentációs kérdés, hanem az embernek önmagáról való gondolkodásával függ össze, ennél fogva a művészetre is jellemző, mely pontosan önazonossága keresése közben kutatja saját történetét. (Erre később még visszatérek)

Meg kell említeni még, hogy más, kutató természetű tevékenységek is, mint amilyenek a tudományok vagy a filozófia szintén egyfajta periférikus társadalmi szerepbe kerülnek. Bár talán elérhetőbbek és megközelíthetőbbek mint valaha a korábbi korokban, mégis nehezen találunk a mindennapokban szerepet és létjogosultságok maguknak az emberek szemében. Egyrésről az egzisztenciális küzdelemben csak igen indirekt, és körülményeskedő módon tudnak résztvenni – ha egyáltalán –, másrésről pedig, mert kontúrjaik elmosódtak, illetve összemosódtak. A művészek analizálni, politizálni és filozofálni kezdtek. A tudományok és résztudományok egyre kevésbé nyomon követhetőek, olyan kis egységeivel foglalkoznak az iskolarendszerben elsajátítható „klasszikus reáliáknak” – lsd. matematika, fizika vagy biológia- hogy az egyébként magas általános műveltséggel rendelkező ember is távolságtartó tisztelettel mond le a beható megismerés lehetőségéről. A filozófia pedig két szék között mintha padlóra esett volna, sem-nem művészet, sem-nem tudomány. Márpedig ki dönti azt el, hogy ki hatolt be a másik felségterületére? *Danto* szerint persze a filozófia semmizte ki a művészetet, az imént pedig *Hannes Böhringer* nézetéhez álltak közel az elmondottak, ami a filozófia általános érvényű térvessztését illeti.

További érveket és kérdéseket még újabb nézőpontokból is lehetne állítani a művészet miben léte felől ám e helyett, némileg közelebb próbálok húzódni a festészet, mint művészetten belüli szűkebb fogalomkör és gyakorlat irányába.

Összefoglalás

Az első fejezetben sorbavettem a kulturális közélet vitatott kérdéseit és véleménykülönbségeit. Felidéztem néhány olyan gondolatmenetet és azok világnézeti támpilléreit, amelyek az elmúlt időszakban mértékadóak voltak vagy legalábbis jelentős, határozott jelenségei voltak a XX. század második felének.

Megpróbáltam a művészet szakmai berkein belül és a köznapi világból egyaránt azokat a kételyeket megjeleníteni, melyek a művészet megítélésére kihatással bírnak. A legkülönbözőbb művészi megnyilatkozások és művészetelméletek elbizonytalanító és kunfűz halmaza ez, amely így esetlegességében is egy helyzetjelentés. A továbbiakban következetes szakmai szempontok szerint haladva fogom a kérdéseket újrafogalmazni, és pontosabban kijelölni vizsgálatom tárgyát.

2.1 Történeti – művészetelméleti előzmények

A képzőművészet, és ezen belül is a festészet esetében a kereszténység fejlődése különös jelentőséggel bír. A VI–VII. századtól a katolikus egyház feladatokkal és új formanyelvvel ruházta fel a művészetet. Ez az elbeszélő és leíró funkció, számos antik, görög-római példát használ fel, és új jelentéskörben legitimizálja őket. Hosszú évszázadokra szólóan kerül lefektetésre egy ábrázolási hagyomány a görög és római kori művészet humanista megújítása révén. Ez a megegyező tartalmak számára magától értetődően azonos formanyelv, amely rendkívüli alakváltozásokon keresztül is megtartotta folyamatosságát, egészen a XVIII. századig, a nagy társadalmi átrétegződések, és politikai – vallási változások koráig.

Innentől azonban, tehát a XIX. századtól egészen napjainkig problémáink ennek a közösséginek –összességnek– és egy mindent átfogó magától értetődőségnek az elvesztéséből erednek.

A jobb művészek már akkoriban is állandó lakhely nélkül, egy iparosodó és fogyasztásorientált társadalomban tudhatták magukat, ahol utazás közben találta meg ki- ki a maga művészetét és szerencsáját. A XIX. század művésze már teljesen tisztában volt azzal, hogy a kommunikáció az emberekkel akik között él, és akik számára alkot már megszakadt. Ő nem a társadalom része többé, magának alkot társadalmat és saját utat keres, egyéni alkotói formát és üzenetet-küldetést szán műveinek. Ez a küldetés tudat jellemzi a művészt aki a társadalom "outsider" figurája lesz.

Ha az egész kultúrán belül a képzőművészettel, azon belül pedig a festészettel foglalkozunk, újabb szempontokat is be kell vonnunk a vizsgálódásba.

2.2 Egyfajta nyomvonala a XX. század művészetének

Napjainkban a látvánnyal kapcsolatos vizsgálódások a legkülönbözőbb morális, társadalmi és művészetelméleti nézetek zűrzavarában illetve együttélésében történnek. A látvány túlnyomórészt átvándorolt a médiumok kereteibe, de a vizsgálódás természetesen a festészet keretei között maradt, s ez maga is mutatja, hogy történelmi folyamatosságát, elemeit még mindennek ellenére is megtartotta.

Azt a történetiséget, amely a látványban lévő mögöttes tartalmakkal foglalkozik, túl az ábrázoláson és az illusztratív funkción, érdemes a század elejétől, az absztrakt művészet első megjelenésével együtt vizsgálni.

„Az absztrakció első fázisában a tárgyi világhoz való viszony megszakadt. Függetlenségi nyilatkozatok sora tette autonómmá a színt, a formát és a síkot. A festészet tiszta formái racionalitás és érzelem sajátos keveredéséből álltak elő. *Kandinszkij* mindenekelőtt a benne tisztán érzelmileg meglévő formákat akarta használni. Az orosz formalisták és konstruktivisták viszont racionális és analitikus módszerre törekedtek. Ornamentális és geometrikus formák, vagy legalábbis a geometria és az ornamentika föllazított formái jellemzik az absztrakció első fázisának (1910 – 1930) esztétikai eszközeit.

A második fázisban (1930 – 1960) ezzel szemben a szabálytalan, az organikus, sőt, a formátlan formák uralkodtak. A geometrikus absztrakcióból az informel absztrakcióba való átfordulást már az első fázisban jelezte a nevezetes *Kandinszkij* kérdés: mi helyettesítse a tárgyakat? A tárgyak ugyan helyettesítve lettek, de a vásznon lévő formák és azon kívül lévő formák referenciája nem lett ténylegesen megoldva. A második fázisban ahelyett, hogy a formáknak a külső (a tárgyi) világhoz való kapcsolata tisztázódott volna, létesült egy kapcsolat a belső világhoz (a lélekhez). A tárgy helyébe tehát a lélek lépett. A festészet reprezentatív és referenciális szerepe állandó maradt. Miután a tárgy eltűnt a

festészetből, a festői eszközöknek a belső életre kellett hivatkozniuk, hogy legitimálják magukat. Ebben a térben, ahol a forma nem követhette a tárgyak utasításait, a külső referenciát a belső helyettesíti. ...A második fázisban a korábban dolgok által elfoglalt, most megüresedett helyre a psziché lépett... Az alakítás problémái fölváltották a formaproblémákat.

A harmadik neomodern fázisban (1960-tól) a pluralizmust mondhatjuk „anything goes” nak. Minden forma, legyen az geometrikus vagy informel lehetséges. ... A jelenlegi neoabsztrakt festészet gyakran hivatkozik a klasszikus absztrakt festészet esztétikai stratégiájára, mint tárgyi nyelvre. Annál is inkább, mert az *absztrakt festészet metanyelv lett*, amely a dolgok és a lélek helyébe az absztrakt festészet történeti stílusait tette, legyenek azok konstruktívak vagy informelek, ezek változatait dolgozza fel. E metanyelvű kódolás a legújabb absztrakt festészetet pusztán jel-leírássá fokozta le, amelyben az absztrakció jelei áruvédjegyként, mintegy *logók* szabadon lebegnek. A festészet így a festői jegyeket játékos szabadsággal bontakoztathatja ki. Ez a harmadik fázis tehát úgy jellemezhető, hogy a forma és alakproblémák kódproblémákká váltak. Ez a kódelv hatja át az új absztrakt festészetet.”⁶

Ez az új, kontextusaiban működő művészet már rég nem a tiszta, ártatlan, primér vizualitás. Ennek egy sokkal közvetettebb formájával találkozunk! Elfogadja a médiákkal alkotott kép kihívását és átértékeli saját szerepét a technikai képekkel való konkurálásban. Újra kell gondolnia a festőiség ideáját. Ezt már csak azért is meg kell tennie, mert a festészet anyagai időközben rendkívül nagy hangsúlyt kaptak és jelentősen industrializálódtak. Ez alatt nemcsak a klasszikus anyagok ipari termelését értem, hanem olyan anyagok művészeti felhasználását is melyeket korábban csak ipari vagy építészeti célra használtak. Ez a festészet kiszolgáltatottság és elemzés ellenére mindent élvez, ami *nem vezethető vissza a technikai médiumokra*. A festői maradványok abszolút élvezésének kifejeződése ez, amely ellenáll a medializálásnak.

⁶ Weibel, P. (1995)

A táblakép tulajdonképpeni újradefiniálását tehát több tényező is kényszeríti. Egyrészt a század eleji reduktív elméletek, logikai utakkal a háttérben, több festő is érintette már az „utolsó kép”, mint tovább nem lényegíthető, tovább nem tömöríthető vizuális tartalom problémáját.

Például *Alexander Rodcsenko* vagy *Joseph Albers*. Másrészt a múlt század végén megjelenő fotográfia, majd a film és komputer-technika tett meg mindent azért, hogy a táblakép a vizualitás szempontjából csak átutazó vendéggé legyen nyilvánítva. Nekem személy szerint még komoly várakozásaim vannak a táblaképpel szemben. Nem véletlenül idéztem *Peter Weibel* rendkívül következetes és fogalmi gondolatmenetét a megelőző történeti áttekintésben. Ilyen következetességgel és tudatossággal kell a feladathoz látni, hogy ne hagyjuk anakronisztikussá válni vizuális gondolkodásunk eme alapegységét. A festészet a tudatosság alanya lett. A „más” művészeti ágakban elfogadott forma- és felületalakítás a festészet részévé is kell, hogy váljon. „Különböző időknek egészen különbözőek a játékaik.” mint *Wittgenstein* is megjegyezte. Az installáció- és objektművészek már a műfaj jellegéből adódóan is azonnal adaptálnak minden új szerelési megoldást vagy látványeffektet, új elasztikus anyagokat stb. melyeket a gondolatmegvalósítás igényel.

Az a fejlődési spirál, amely a megelőző időszakok festészetéből újra és újra táplálkozik, ezek megidézése során mindig megváltoztatja sőt, átlényegíti őket a korszellemnek megfelelően. Ennek a változásnak a társadalmi tényezők éppúgy részesei, mint a művészeti vagy a technikai környezet, amely ma vizuálisan egy igen erősen medializált környezetet jelent.

⁷ „A kép ideája is megváltozott a táblaképből indulva, a fotón, a filmen, a képernyőn, a komputeren keresztül. Ezek a vándorlások a különböző hordozókon megváltoztatták a kép ideáját. A megváltozott képidea végül visszatér kiinduló pontjához, a táblaképhez, de anélkül, hogy megtagadta volna exodusának nyomait. Így válik lehetségessé, hogy a kép – nem csak az egyik médiumról a másikra vándorolva, (médiumok és kódok között) – egy szabadabb játékossággal gyarapodjon. Új hatások, transzformációk jönnek létre, a festett kép nem csak a festészet tradícióira épül, hanem a technikai képhordozók történetére is.”

⁷ Weibel, P.(1995)

Azt gondolom tehát, hogy a festészetnek saját eszközeivel kell a médiumokat meghaladnia. Ez a festői magatartás részéről nem a természetes látvány és stádiumok megfigyelését kell hogy jelentse, hanem a medializált világ, a mediálisan tolmácsolt környezetre kell, hogy festészeti válaszokat adjon. Ezek a szempontok és sok más is természetesen már majdnem száz éve szempontjai a festői gondolkodásnak, de nem a fentebb leírt összefüggésekben.

2.3 A nemzeti művészet lehetőségéről

Szükségesnek tartom, hogy foglalkozzak azokkal a körülményekkel, amelyek nemzeti sajátosságaiknál és földrajzi-politikai okoknál fogva mindenképpen részt vettek és vesznek a magyar művészet alakításában. Ugyanakkor, a fentebb leírt hibátlan ívű átalakulás, kifejezetten a nyugat-európai és észak-amerikai országok időbeli és politikai-kulturális együttélése kapcsán jöhetett létre és nem kezelhető semmiképpen sematikusan.

A kérdést felvetni igenis szükségszerű, még akkor is ha a képzőművészeti kifejezési forma, lévén nem verbális megnyilvánulása az életnek, nem kötődik szorosan a beszélt nyelvek alkotta politikai és/vagy nemzeti határokhoz. Az általam taglalt képzőművészet tipikusan működik mindenhol, ahol a civilizáció egyetemesen fejlődik. Azt, hogy a múltba visszanyúló és máig nyomonkövethető szövete ennek, illetve ezeknek civilizációknak hogyan épül egymásra, mindenkor egy gazdasági dominancia centrum köré szerveződő kihatásként kell látnunk.

Bár időről időre beszélünk nemzeti művészetekről, mint magyar, német vagy olasz művészet, ezek általában ugyanannak a civilizációkörnek a problémáira kifejtett sajátos reakciók, melyeket az adott helyen, adott történéseket megélő ember szívesen és némelykor valóságosan definiál nemzetiként.

Konkoly Gyula szerint: „Nemzeti képzőművészetnek a nemzet képzőművészetének azon részét nevezzük, mely nem jut túl országra (nemzetre) ?

határain”⁸ Ez egy negatív meghatározás, mely nem feltételezi, hogy a nemzeti – helyi – művészet mindenképpen hatással, visszahatással képes lenni az egyetemesre. Ebből következően talán a fontosabb a hatás – visszahatás lehetőségét taglalni a hovatartozás kérdése kapcsán.

A következőkben írottak nem feltétlenül váltanak ki széles körben egyetértést, de azt gondolom, hogy éveken át olyannyira a magyar képzőművészeti közállapotokra jellemző gondolkodás, kilátástalanság fogalmazódik meg benne, hogy egy fajta helyzetrajz kialakítása kapcsán nem hagyhatjuk figyelmen kívül! Ezt a szkepszist főleg az indokolja, hogy a különböző okok ismeretében, nehezen sikerült a nemzetközi trendekhez csatlakoznunk és igazi nemzetközi sztárrá sem tudott a magyar képzőművészet senkit avanszálni.

Tehát *Konkoly* szerint ez a centrum-periféria viszony az ami lényegi, és kevésbé a beszélt nyelv vagy földrajzi elhelyezkedés. A centrum-periféria viszony a civilizációt politikailag meghatározó nemzetállamok területén belül is megtalálható, mivel ezekben a centrumhelyzetű nemzetállamokban is léteznek gazdasági és kulturális perifériák. Ezzel együtt a politikailag domináns államok periférikus részeinek centrumhelyzetbe jutása gyakoribb, és lényegesen könnyebb, mint a politikailag is periférikus államok esetében. Ugyanakkor léteznek csak gazdaságilag periférikus helyzetben lévő országok –földrajzi egységek– melyek egy sajátos szimpátia, vagy szolidaritás következtében nem szenvednek politikai elszigeteltségtől. (Pl.: Portugália) Igaz, hogy ezek az országok nem tartoznak szorosan vagy egyáltalán a centrum civilizációs köréhez, de jól rámutat arra a tényre, hogy a kiválasztás mindig a centrumban történik.

A centrum a döntés helye, a periféria az a civilizáció határáig elterülő hely, ameddig a centrum hatása még kiterjed. Az akció a centrumban történik és ott reakcióra talál. Ez a reakció pozitív esetben információvá válik és kiterjed a perifériára ahonnan azonban a döntésre befolyásolóan visszahatni már nem képes. A döntésre hozott információ visszajelzései megkésték. A centrum az

⁸ Konkoly Gy. (1997) 6. o Olaj/vászon

akciók és reakciók azon összessége, amelyek az akció természetére befolyással bírnak.

„A nemzeti képzőművészet tehát őrzi és kreatívan manipulálja az egyetemes művészet (általa ilyenként elfelejtett) emlékeit, és így egy fiktív jelen időben az egyetemes művészeti jelen számára érzékelhetetlenül, de a korlátlan minőségteremtés állapotában kétségtelenül létezik”⁹ mondja *Konkoly* ugyanott. E nélkül az ártalmatlan, de fontos illúzió nélkül, amit szerencsére minden valódi művész magában hordoz, nem létezne a mindennapok művészete, illetve az nem itatná át az emberi élet minden pillanatát, akár a világ legeldugottabb zugában. Az okfejtés világos és történelmi léptékkal nézve kifogásolhatatlan. Tapasztalataim szerint azonban, ennek radikális érvényesülése az utóbbi években több szempontból is oldódott. Egy részről az információcsere centrum és periféria között minőségileg megváltozott. Nem csak gyakoribbá vált a találkozás és szembesülés a két oldal között, hanem ennek szinte intézményesített formái alakultak ki. Hogy ez mennyire képes mindkét irányban átjárhatóvá tenni, vagy másképpen a centrum által akceptálni a perifériát mint önálló értékteremtőt, az változatlanul kérdéses. Mindenesre a periférián is kialakultak regionális központok –nem csak földrajzi értelemben– melyek némelykor szorosabb kapcsolatot tartanak a centrummal mint annak saját perifériái. A „háló” szálai különböző vastagsággal fonnak össze térben és időben történéseket. A centrum – periféria viszony nem két dimenziós és nem lineáris többé, az információterjedésnek és a kommunikációs lehetőségeknek köszönhetően igen dinamikus és folyamatosan változik. Az, hogy mikor hol és milyen intenzitással üti fel a fejét, a továbbiakban sem mentes a gazdasági érdekeltségtől. Az érdekérvényesítés karöltve a gazdasági – politikai mozgásokkal totalizálódni látszik, de művészeti és ideológiai megkötések, a kiválasztás szempontjaiban már nem játszanak szerepet. A frontvonal átvonult, vagy inkább továbbvonult más fontosabb területek felé. És ez nem kevés! Ki lehet indulni kisebb szellemi közösségek kapcsolataiból, ismeretségekből amíg azok megerősödnek, és rendszeres, közös kommunikációvá érnek. Lassan, de van esély a kölcsönösség kialakulására, ezt személyes tapasztalataim is megerősítik.

⁹ Id. un. 8. lábjegyzet

A régi előítéletek és a hierarchia lebomlóban van, vagy legalábbis sokszor kikerülhető.

Láthatjuk tehát, hogy ebben az összefüggésben a művészi minőség értékelése és miben léte látszólag nagyon sok tényező, illetve, hogy ezeket az értékeket a hivatalos művészetpolitika és annak intézményrendszere vagy a gazdasági alapokon nyugvó galéria világ igazából soha meg sem tudta érinteni.

Szeretnék ezen a ponton kiemelni néhány gondolatot *Birkás Ákos* közelmúltbeli habilitációs előadásából:¹⁰ *Birkás* szerint a probléma ma inkább az univerzális és lokális művészeti magatartás különbségében van. A centrum – periféria szintű problémafelvetést inkább a XIX. századig tartja érvényesnek, azzal a kitételrel, hogy erős és gyenge országok mindig voltak – és lesznek is. A köztük lévő viszony sok változással, sok történéssel jár. A külső impulzusok nemcsak integrálódnak, hanem azok vissza is áramolhatnak az egyetemes művészetbe. Az integráció ezen a ponton felbolygat, ösztökél a reakcióra. *Birkás* szerint kultúrimport helyett inkább kultúrexportra ösztönöz. A nemzeti kultúra mára nem aktuális, mert túlzottan defenzív álláspontú. E helyett inkább az önmagunkról felállított képen kellene elgondolkodnunk. Mennyire érdekes a szerény, derék és megbízható de igazából semmi meglepőt és rugalmasat/mozgalmasat nem tartalmazó ön-image -unk. Az intézményrendszer berendezkedése hierarchikus és arisztokratikus, vezető művészeink grófok és grófnők, aminek nem sok valós alapja van. Az hogy hogyan artikuláljuk a problémáinkat, döntő lehet a jövőben.

Ebben a helyzetben újra megjelenhet az állami mecenatúra szerepe, amely részben saját demokratikus voltát reprezentálhatja ezzel –legitimizáció–, részben pedig regionális centrum szerepet igyekszik szerezni magának. Harmadsorban persze feltámaszthatja a politikai elnyomás után, a nemzeti identitást szolgáló művészetet, mely mindkét előző serpenyőben – és azokon kívül is – fontos üzeneteket hordoz.

¹⁰ *Birkás Ákos* 2001 tavaszán tartotta habilitációs előadását a PTE Művészeti Karán

Mindezek közben mestereim hitvallása szerint is, tulajdonképpen egyetlen neurózis mentes viselkedésforma őrzi meg az alkotás lehetőségét, az öntörvényű, belső törvényektől vezérelt, és nem-korszerűsége törekvő alkotói munka. A mondat egyszerűségéhez képest, ez mégsem csak elhatározás kérdése!

A fentebb leírtak közvetve vagy közvetlen formában, az állam vagy államok által létrehozott intézményrendszeren keresztül valósulnak meg, ami igen fontos sajátossága a hazai és a nemzetközi képzőművészeti életnek. A későbbiekben erre még vissza fogok térni, és egy fejezetben szándékozom az intézményrendszer felosztásával és szerepével a társadalmi emlékezet megőrzésében foglalkozni.

2.4 A magyar képzőművészet előzményei

A magyar képzőművészet történetének újabbkori és legújabbkori megközelítése kapcsán, mint az egyetemes művészetről írottakat, mint pedig az előzőekben taglalt centrum – periféria tárgyköbe tartozó gondolatokat be kell vonnom, abból az egyszerű okból kifolyólag, mivel a magyar képzőművészetnek önálló és környezetétől független eredete és eseménysorai nincsenek.

Sajnos szintén nem került ez eddig megírásra az előző ötven évről egy átfogó, a festészet minden irányzatára és időszakára kiterjedő könyv, amely rálátást adna mindarra ami történt.

Induljunk a azokból az időtől független és számos alkotóból akik egyszerűen minőségileg maradandót alkottak. A század elején besorolhatatlansága ellenére is feltétlenül idetartozik *Csontváry Kosztka Tivadar*. Öntörvényűségével, semmihez és senkihez való rokoníthatóságával és mégis magabiztos, nagyívű munkássággal. Nála sokkal könnyebben az egyetemes művészet stilisztikai palettájára illeszthető Nagybánya, s annak is talán

legnagyobb alakja *Ferenczy Károly*, majd *Nagy Balogh János*, *Gulácsy Lajos*, *Farkas István*, *Egry József* és *Barcsay Jenő*. A problémafelvetés súlypontilag fontosabb része azonban az utolsó ötven év.

Az 1960-as évektől kezdve, megjelentek a kevés külföldre utazó, a művészeti folyóiratok és némely hazánkba látogató külföldi segítségével a közel egyidejű művészeti irányzatok, úgy mint az informel festészet, a pop art és a geometrikus festészet, vagy legalábbis ezek hatásai. Ez azért elég lényeges különbség, valamiről elbeszélések vagy általában gyenge minőségű reprodukciók útján tájékozódni, vagy pedig a képpel-műtárggyal egy légtérben tartózkodva átélni annak habitusát, méretét, technikai megoldásait. Ebből kifolyólag megható anekdotákat lehet hallani arról, miként próbálta néhány magyar művész, fáradtságot és festői bravúrt nem kímélve megfesteni azokat hatásokat, melyek egy *Rauschenberg* kép fotója láttán ejtették rabul, holott ezek –mint később mindenki számára kiderült- fotóaplikációk voltak. (Ennyit a centrum – periféria viszonylatban leírtakról) Mindezek után, ennyi idő távlatából megkérdezhetjük: lényegét és magatartását tekintve, volt e közülük ezeknek a közép-európai reflexióknak az amerikai pop arthoz?

Mindenesetre valami megmozdult. Kultikussá váló személyek közvetítettek és képviseltek valami más életformát, más fajta viszonyt a társadalomhoz és művészetéhez. Itt azonban véleményem szerint, a társadalomhoz való viszony megváltozása lenne a fontosabb, ami akkoriban nem tűnt könnyűnek. Amerikában a megindult fogyasztói társadalommal szemben egészen más kritikai hangok hívták életre ezt a kifejezés formát. A konzum társadalom, a reklám hatása, és nem utolsósorban a vietnami háború ténye és következményei foglalkoztatták a közvéleményt. A magyar magatartásból sem hiányzott a következő kritikai szellem és az elégedetlenség, csak ezt teljesen más körülmények hívták életre. Ezt közvetítette *Korniss Dezső*, *Martyn Ferenc*, *Barcsay Jenő* vagy *Bálint Endre*. Legendás hírűvé vált elsősorban életvitele vagy ars poétikájának köszönhetően *Kondor Béla*, *Ország Lili*, vagy *Tóth Menyhért*. A másik fontos tendencia viszont, ami pontosan az árutermelő, és mindent eladhatóvá-megvásárolhatóvá tevő kapitalizmus negligációjaként jelent meg, nem tett igazán jót a festészetnek, bár művészetelméleti szempontból máig ható

felismeréseket hozott. Az imént idézett *Konkoly Gyula* például 1971-ben, Párizsban a neoavantgard mozgalom részeseként a következőket mondta: „A művészet ez év december 31-én megszűnik. Aki e dátum után művészetet hoz létre, annak tudnia kell, hogy az már nem érvényes.” A 60-as, 70-es évek konceptualizmusa, minimalista, elanyagtalánító- immateriális művészete nem kívánta a műtárgyat sem az eladható, de még a materializálható dolgok között sem tudni. Érdekes köztes szerepet töltött be *Erdély Miklós*, aki konceptuális művészként is a festészet egyik nagyhatású megreformálójává vált, és egyfajta konceptualista festészetet művelt.

A szó szerint látványos változások az 1980-as évek elején következtek be.

A festészet sokszínű és sokféle újraéledése kapcsán nem arról volt azonban szó, hogy az előző évtizedben feltett kérdések elvesztették volna érvényüket. A festészet nem „festészetcentrikusan” vetette be új formáit, hanem igen expanzívan, szinte szétzilálva saját sorait, tulajdonképpen megújította a művészetelméletet, a művészeti gondolkodást, mely hosszú ideje egy lineáris logika mentén haladó, evolucionista, reduktivista megalapozottságú monolitiként nehézkedett. E helyett egy érzékenyebben érdeklődő, az egyenesvonalú fejlődésmoделlekkel szemben szkeptikus, eklektikus modellt kínál, amely antropológiailag indokoltabbnak tűnik, vagy egyszerűbben: emberibb. Ez a festészet mindent kipróbált, míg sokak számára az volt a kérdés, hogy mégis kitartsanak-e a konceptualizmus mellett. – Ez persze összeeseng azzal a kétkedéssel aminek ma is szemtanúi vagyunk, hogy az installáció vagy elektronikus médiumok térhódítása idején, kitartsanak-e a festészet mellett? – A festészet ugyanis időközben többször meghalt, dekadens lett majd egyszerűen anakronisztikus. Többen el is temették, miközben jelentős mesterek hozták létre életművük legizgalmasabb korszakát. Pl.: *Nádler István, Birkás Ákos, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Kelemen Károly*.

Ma már hasonlóképpen egyszerű azt belátni, ahogyan azt *Hegyi Lóránd* megfogalmazta: a festészet haláláról szóló mítosz éppolyan történetietlen, mint a

festészet reneszánszáról hirdetett naiv, romantikus tévhit. A festészet médiumát egyszerűen relativizálni kell.

A 1980 -as évek közepére kialakult a magyar transzavantgard nagyrésze, az előbb említett nevek mellett *Bak Imre*, *Fehér László*, *Károlyi Zsigmond*, *Klimó Károly*, *Révész László*, *Soós Tamás*, *Szirtes János* és még mások. Hozzájuk kapcsolódóan jelent meg a tanítványok és követők új generációja, amivel tulajdonképpen nem csak árnyaltabbá, hanem teljesebbé is válik a stilisztikai leírás. Ezzel tulajdonképpen elérkezünk a közelmúltnak egy közvetlenül jelen lévő, tapintható felületéig, amely a jelenkorral részben a művészek azonossága miatt is szorosan összefügg.

A következőkben megpróbálom rövid lajstromba szedni mindazokat a festészeti tendenciákat, melyekbe a mai magyar képzőművészet tömöríthető.

A felosztást, a rendszerezést *Beke László*tól vettem át, aki ezt, gondolom elsősorban az olaj - vászon kiállítás képkeresztszete alapján állította össze. Ahogyan ezt *Beke* megfogalmazza: „... E pólusok mentén különböző irányzatok és csoportok rajzolódtak ki. Hogy ezek időnként átfedik egymást, szimbiózist alkotnak egymással, vagy képviselőik olykor egyszerre több „skatulyába” is besorolhatók, az csak a mai festészet dinamikus mozgását és életszerűségét tanúsítja” A tendenciák néhány stilisztikai és fogalmi bővítménnyel:

1. Geometrikus tendenciák

konkrét művészet, szisztematikus művészet, új konstruktivizmus, tudományos forma és térkutatások, háromdimenziós tér és-árnyék konstrukciók;

2. Lírai absztrakt és lírai realista törekvések

lírai enteriőr festészet, metafizikus festészet, spirituális -ezoterikus koncepcionizmus, organikus absztrakció;

3. Informel

expresszív absztrakció, lettrizmus, analitikus festészet, performance kötődésű akció festészet, gesztus festészet;

4. Tranzit

tranzit -ként kezeli *Beke* a saját korábbi területükről elmozduló, de láthatóan "útközben" lévő művészek munkáit;

5. Szimbolikus vagy spirituális

bibliai ihletésű festmények, ezoterizmus, mitologikus és törzsi kultúrára épülő festészet, vallásos látomások;

6. Neoprimitív figuráció

karikaturisztikus -ironizáló festészet, képzetlenségből eredő primitív festészet;

7. Expresszív figurativitás

zaklatott –heves, vagy igen szubjektív ábrázolási módok;

8. Hiperrealizmus

fotorealizmus, kritikai fotorealizmus, szürnaturalizmus, film és video utáni másod és harmadlagos „fotorealizmus” tulajdonképpeni film és –videorealista festészet

9. Másodlagos realizmus

technikailag és tartalmilag is nehezen elhatárolható terület, tulajdonképpen az egyéb képhordozók realizmusára épülő reflexív festészet, pszeudo-művészet;

10. „Kis képek”

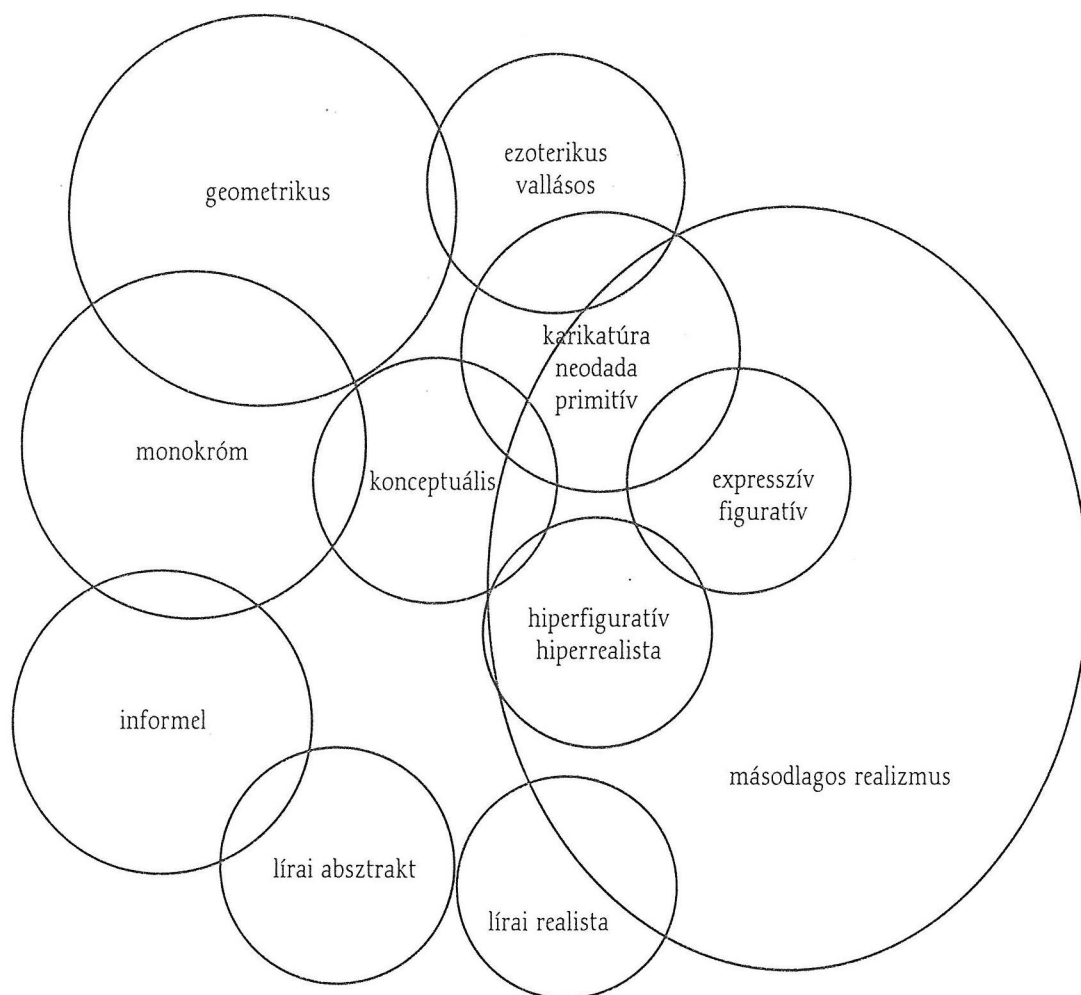
sorozatok, installációs megoldások, kontextuális festmények melynek jelentőségét a falon elfoglalt és a többi képelemhez viszonyított helyzete biztosítja;

11. Monokróm

a konceptuális és fotó utáni festészettel rokon, strukturalista és informel festészeti elemeket is magában hordoz.¹¹

¹¹ Beke L. (1997) 46. o

A mai magyar festészeti tendenciák diagramja



NONFIGURATÍV

FIGURATÍV



Ahogy a tizenegy tendencia csoport, úgy az elnevezésük is vitatható. Veszélyeket rejt magában, hiszen kompromisszumos kijelölésekről van szó, de segít a tájékozódásban, és megmutat legalább néhány összefüggést a fő irányzatok mellett. Számomra azonban az is kérdéses, miként írható le egy ilyen besorolásban az a változó megjelenésű, óvatosan alakot öltő képiség, ami szinte biztos, hogy technikai megjelenését illetően nem hoz újat, de asszociációiban vegyesen hivatkozik a mediális képalkotókra és a hagyományos festészeti kánonra. Nem pusztán arról van szó, hogy létrejötte előtt nem lehet nevet adni valaminek. A különbségtétel érvei és minőségei általában hasonlóak mint amelyekkel a festészet halála és értelmetlensége során szoktak érvelni. Ha tehát nem elodázható a kérdés, nézzük miért is halt meg a festészet?

Összefoglalás

A fejezetben a ma egzisztáló művészetelméleti felfogások szerint, mint elfogadott és széles konszenzuson nyugvó eddigi tapasztalatok alapján közelítettem meg a XX. század művészetét és annak közvetlen előzményeit. A megközelítés az első részben az absztrakció szinte kronologikus alakulását követte. Ezzel párhuzamosan, az európai társadalmi és kulturális változások tükrében kíséri végig ugyanezt az időszakot a második rész, különösen a magyar képzőművészet eseményeire való figyelemmel. A gondolatmenet kiterjed azokra a körülményekre is melyek sajátosan a magyar történelmi eseményekkel magyarázhatóak, vagy akár ezeknek a téves interpretációi. Példaként a centrum – periféria illetve az integráció és önismeret kérdéskörben írottak állnak. Az időszak és a szemlélet eredményeként adódik a jelenlegi magyar festészeti tevékenységnek -irányzatoknak az a keresztmetszete, mely a fejezet utolsó részén került ismertetésre.

3.0 A festészet halála

3.1 A modernnek és a festészet vége

Társadalmi-szociológiai aspektusát tekintve a XIX. század vége óta szóvan a festészet haláláról. A fotográfia, valamint az ipari nyomda és reprodukciós technikák megjelenésével veszítette el először rendeltetését és intézményességét. Egy történelmi aspektust előtérbe állítva, azt kiszolgáló szünetet meg az első kijelentés, egy korszakkal együtt záruljon le a festészet is. Ez, szinte természetes társadalmi igényként jelent meg, eltüntetendő egy meghaladott gyakorlatot. Bele illik abba a történelmi gondolkodás modellbe, amely az egyes korszakokat keret formákba, rendszerekben kezeli. Ezzel egyidőben egyébként a festők és festmények számossága jelentősen vissza is esik. Ha azt a számos társadalmi funkciót megértjük és felmérjük, amit korábban a festett kép betöltött, érthetővé válik miért azok felé a területek felé fordult a modern festészet amelyeket ma már ismerünk, és amelyek kvázi „menekülési útvonalként” kínálkoztak. Egyszerűen drága, lassú, buorzsoá és idealista lett-történelmileg lejáratottá vált. Talán az operával hasonlítható össze.

A fotográfia teoretikusai már 1850-ben, *Duchamp* 1912/13-ban, *Rodcsenko* és a konstruktivisták 1921/22 -ben kicsit később a *Bauhaus*, 1962-ben a Minimal art- osok, és végül a '80-as években az új médiák teoretikusai adták ki a halotti bizonyítványt, mely először 1978 körül látszik megkérdőjeleződni. (lsd. 2.4 fejezetben)

Az ipar és fejlődés bővületében téves hasznát és értelmezését találták a művészetnek a pozitivista-racionalista technika-hívők is, akik a termék és média design területén vélték megtalálni az új rendeltetést.

Ezekkel a kételyekkel és megoldásokkal a művészet immanens része lett megrabolva, művészet-termékké átsorolva, illetve a társadalom számára egyfajta szociális jelentőséggel átlényegítve. Az áru és tömegtermelő társadalomnak erre a ketrecbe szorító értetlenségére válaszként, a festészet önmaga felé fordult. Ez egy önanalízis kezdete, egy új gyakorlaté, ami többé nem a történetileg magától értetődő folyamatossággal történik, hanem szakmai viták tüzeiben analitikusan önmagát legkisebb eleméig apróra szedve. Ez egy intellektuális, és nem esztétikai problémafelvetés. Ezt a komplex történelmi gyakorlatot a '60 -as években a legtisztábban *Clement Greenberg* kritikája formálta meg.

Ebben a helyzetben a festészet még az önazonosságára utaló köznyelvi meghatározást is fel kellett, hogy adja, miszerint „kép” és „festmény” szinte szinonimaként használatos szavak.

3.2 A festészet immanens lényének vége

(Die frage nach dem Wesen)

A funkcióvesztéségekben tehát igen pontos és világos nyereségeként megfogalmazódik egy nagyon fontos keresés a festészet immanens része után.

Ez csak ma tűnik számunkra evidenciának, de erre az útra valóban ez az eseménysor vitt bennünket. A festészetnek ilyen értelemben korábban nem volt önmagával szemben kritikai érzéke. Meg kellett próbálni a festményt szabaddá tenni és a maga lényében és valóságában felfogni, tapasztalni. Itt kezdődik tulajdonképpen a modern idősze. Ontológia tapasztalatokat kell szerezni, önanalízis, ön-destrukció, -dekonstrukció.¹²

Ez a folyamat vezeti be a festészet másodszori végét, ahogyan megszabadul az érzéki függelégektől, mindenekelőtt az anyagtól. Addig a pontig redukálódik, ahol a legminimálisabb alapmeghatározásai lényének még teljesülnek. Ez a folyamat végigvitele során a modern végét is jelenti, és a festészet mint

¹² Meinhardt, J. (1995) 205. o

teljesen transzparens és felvilágosult, sötét foltok nélküli terület marad. A modern analízis a válság megoldására jött létre, és feladatát teljességgel végrehajtva saját magát is kimeríti, felszámolja.

Már az impresszionizmus is áthelyezi érdeklődését a képiségről a speciális látási-érzékelési folyamatokra. Ez a választás elméletében még nem tudatosan foglalkozik az élmény és érzékelési folyamat komplexitásával, megjelenésével még a régi magától értetődőséget hordozza, de tudtán kívül mindenképpen érinti azokat az optikai vagy pszichológiai természettudományos momentumokat, melyek a kiutat jelentik.

A legfontosabb ebben az ön-analízisben mégis az absztrakt festészet története lett. A radikális értelemben vett absztrakt festészet 1913 és 1917 közötti szakasza hozta az igazi változást, mely tulajdonképpen minden átmenet nélküli.

A különböző tendenciák stilizáló és absztraháló törekvések, végeredményükben még mindig az érzékelésre támaszkodnak és azt tekintik referenciájuknak. Ez követhető nyomon *Piet Mondrian* és *Vaszilij Kandinszkij* munkájában 1916/17 ig. *Kandinszkij* magasabbrendű képtípusait hosszú tudatos kiérlelési folyamat során hozza létre, és sokszor a zenei kompozíciót tekinti példaként asszociációs rendszerében. *Mondrian* neoplaszticizmusnak nevezi saját munkáját, melyben a legáltalánosabb festészeti és természeti törvényeket kívánja harmóniába állítani egyfajta vallásos meditáció rendjét és nyugalmat keresve. *Jackson Pollock*, *Barnett Newman* és *Mark Rothko* esetében pedig egészen 1948-ig nyomunkövesztjük ezt a radikalitást. A legradikálisabban végigvitt megvalósítások közé tartozik *Kazimir Malewics* „fekete négyzet fehér alapra” 1914-ből, vagy akár 1960-ból *Giulio Paolini* „Un squadra” című képe.

Malevics nézeteit többek között egy szuprematista kiáltványban fogalmazta meg:

„Az amit én kitaláltam, nem egy üres négyszög volt, hanem a tárgyatlanúság felfogása. ... A fehér alapon fehér négyszög a nem-objektív érzékenység első formája volt: négyszög = érzékenység, fehér alap = a Nulla, mindaz, ami túl van a szenzibilitáson. Az emberek nagy többsége mégis úgy ítélte meg a tárgyak hiányát, mint a művészet végét, és nem ismerte fel azt a nyilvánvaló tényét, hogy az érzékenység lett formává.” Az utókor *Malevicset* igazolta: noha úgy tűnt,

hogy az általa elért egyszerűséget nem lehet tovább fokozni, az elmúlt majdnem száz évben számos olyan elképzelés született, mely tiszta lappal akart indulni, az origóról való újrakezdést tekintette feladatának.

Érdekes ezen ponton figyelmet szentelni napjaink monokróm törekvéseinek, melyek feltétlenül sok megjelenésbeli hasonlóságot mutatnak. Vajon mi áll e mögött? Ez a festészet is a szín központi szerepére épül, a kép többi szerkezeti eleme a háttérbe szorul. Ugyanakkor a kép formája, megmunkáltsága, felületi jellemzői rengeteg utalást hordoznak a festő megelőző művészi tevékenységére, vagy a korszak más jellemző –akár médiák által közvetített– felületeire. Ennél fogva, bár egyfajta meditatív, kozmikus-térbeli, illetve végtelenség élmény feltétlenül megjelenik, sok esetben konceptuális megfontolások és un. „személyes mitológia”-ból következő képalakításként értelmezendő.

Visszatérve a radikális absztrakció útjaihoz megállapíthatjuk: nem sikerült feloldani azt az ellentmondást, ami a festészet ontológiai és idealista igényei, valamint a puszta felületből eredően anyagi volta között feszül. Az igényt –a célt– magát sikerült az utolsó képeken festőien megformálni, de ez optikailag ellentmondásos konstrukciót hozott létre. Egyfelől transzcendentális-esztétikai eredmény keletkezett, más megközelítésben viszont tárgy/objekt végződésű a folyamat. Eldönthetetlen a monokróm felület, vagy felületi faktúra esztétikája és a legegyszerűbb geometrikus osztás megjelenése közötti gondolati szakadékot egyértelműen áthidalni. Logikailag a nullapontra érkeztünk.

hogyan az általa elért egyszerűséget nem lehet tovább fokozni, az elmúlt majdnem száz évben számos olyan elképzelés született, mely tiszta lappal akart indulni, az origóról való újrakezdést tekintette feladatának.

Érdekes ezen ponton figyelmet szentelni napjaink monokróm törekvéseinek, melyek feltétlenül sok megjelenésbeli hasonlóságot mutatnak. Vajon mi áll e mögött? Ez a festészet is a szín központi szerepére épül, a kép többi szerkezeti eleme a háttérbe szorul. Ugyanakkor a kép formája, megmunkáltsága, felületi jellemzői rengeteg utalást hordoznak a festő megelőző művészi tevékenységére, vagy a korszak más jellemző –akár médiák által közvetített– felületeire. Ennél fogva, bár egyfajta meditatív, kozmikus-térbeli, illetve végtelenség élmény feltétlenül megjelenik, sok esetben konceptuális megfontolások és ún. „személyes mitológia”-ból következő képalakításként értelmezendő.

Visszatérve a radikális absztrakció útjaihoz megállapíthatjuk: nem sikerült feloldani azt az ellentmondást, ami a festészet ontológiai és idealista igényei, valamint a puszta felületből eredően anyagi volta között feszül. Az igényt –a célt– magát sikerült az utolsó képeken festőien megformálni, de ez optikailag ellentmondásos konstrukciót hozott létre. Egyfelől transzcendentális-esztétikai eredmény keletkezett, más megközelítésben viszont tárgy/objekt végződésű a folyamat. Eldönthetetlen a monokróm felület, vagy felületi faktúra esztétikája és a legegyszerűbb geometrikus osztás megjelenése közötti gondolati szakadékot egyértelműen áthidalni. Logikailag a nullapontra érkeztünk.

3.3 Marcel Duchamp a festészet butaságáról

Duchamp „Lépcsőn lemenő akt”-jával kapcsolatos botrányok és elutasításokkal kapcsolatban hamar rájött, festőnek lenni, egy történelmi-társadalmi, és nem utolsó sorban művészeti-társadalmi viszonyoktól függő szerep. (1911-12) Tapasztalata szerint, az avantgard sokkal inkább egy társadalmi stratégia, mintsem a festészet belső immanenciájával foglalkozó tevékenység. *Duchamp* számára a kubizmus kezdetben a festészet uralkodó, progresszív területe volt: a kubizmusban a belső összefüggések problematikáján túl, felfogása szerint, létezhetett még külsőleges, – a láthatóval foglalkozó. Azután egyre inkább a mozgás kezdte érdekelni, még mielőtt az olasz futurizmusról tudomást szerzett volna. Bár a futurizmusban nem mélyült el, mind a kubizmust mind a futurizmust afféle városi impresszionizmusnak tekintette: „akik ahelyett, hogy a vidéki táj kínálta impressziókat ábrázolnák, a várost használják.”¹³ Megismerése szerint a kubizmus nem tesz lehetővé egy radikális megújulást, mert kilátástalanul az ismert vizuális problémákban feneklik meg. A festészet butasága a látvány és a dolgok buta, önfejű pozitivizmusában nyilvánul meg; egy ontológiai fölényességben, amely a világnak egy szótlan, néma létezését állítja, valamint, hogy közönyössége, tiszteletlensége és tudattalansága egy olyan egzisztencialista észlelésnek, amely csak a „világi” dolgokat ismeri, behálózza és fogva tartja ezt a gondolkodást. A festészet azért buta mert retinális. A festészetet túlságosan esztétikusnak, stílusosnak, optikainak és ízlésesnek találta. Az esztétikussal szemben a nem feltétlenül esztétikus, a stílus nélküli érdekelte.

A látvány élvezete helyett a látás különböző optikailag lehetséges vagy lehetetlen módozatai kötötték le figyelmét. *Duchamp* felépít egy kritikus analitikus szemléletet, immár nem a festőét, hanem a művészt. Ez nem feltétlen elfogadás, sem pedig alávetettség az evidenciákkal és a látható valósággal szemben. *Duchamp* szavaival: „...már akkoriban elhatároztam, hogy azokat a

¹³ Tolvaly E. (1995) 13. o

vizuális elemeket lehetőség szerint elhagyom, melyek retinálisak. Festézetem konceptuális lett ...”. *Duchamp* nem akart tabula rasa-t véghezvinni. Ő a legtöbb futuristával, konstruktivistával és bizonyos dadaistákkal ellentétben a modern művészetet radikális újrakezdésnek tekintette, nem pedig egy fajta szisztematikus folytatásnak. A piktúra nem ízlés kérdése, hanem stratégia, amely az ízlést megváltoztatja. Ezek a stratégiák, még ha történetileg fontosak is, nem változtathatóak meg sem szándékosan sem pedig manipulációk által.

A festészet befejezésével *Duchamp* alapvetően változtatta meg mind a művész mind pedig a szemlélő szerepét. Az alkotó már nem autentikus, időtlen műveket hoz létre, hanem optikai csapdákat készít a művészeti világ határain belül: ezek olyan érzéki csalódások, amelyek nem elégítik ki az esztétikai magától értetődőség elvárásait, így a közönség csalódottságában saját magát és reflexióit lesz kénytelen megfigyelni. A művész tette már nem maga a mű, amely egy szótlán, kiemelt része a látható világnak, hanem kísérlet egy társadalmi felépítményre, egy modellre amelyben a szemlélődő ismereteket nyer saját esztétikai észlelésének működéséről.

A tárgyának verbális megnevezése és besorolása egy művészeti kontextusba teszi ezt társadalmilag is elfogadott műtárggyá. *Duchamp* müncheni tartózkodása után néhány hónappal jelent meg az első ready-made-el és feladta a festést mint kézműves, mint kivitelező tevékenységet. Végző fordulatként a festézetet a dolgok elnevezésére, nevén nevezésére redukálja.¹⁴ 1913-ban szignálja első ready-made-jét, egy biciklikereket. Ready-made-jei és bizonyos botrányos gesztusai miatt sokan dadaistának tartják. A ready-made azonban nem a műtárgy létének tagadása, hanem státusának áthelyezése, hogy a tárgyak saját plasztikai azonosságukat megőrizve egy másik kontextusban, elidegenedve addigi jelentésüktől más jelentéseket vehessenek fel a néző segítségével.

Duchamp személye azért fontos és érdekes ebben a szemléletváltásban, mert a művészet létrejöttét nem a nézőtől függetlenül, a művész magánügyeként kezeli. A mű kapcsolatát a külvilággal a néző hozza létre, amennyiben rejtett titkait és árnyalt gondolatiságát felfedi és a művésznek ezáltal szellemi

¹⁴ Meinhardt, J. (1995) 218. o

partnerévé válik. Máshol azt írja *Duchamp*: „Úgy éreztem, festőként jobb egy író, mint egy másik festő hatása alá kerülni ...”

Művészek milliói alkotnak, közülük csak néhány ezret vesz észre és fogad el a közönség és még kisebb azoknak a száma, akik az utókor figyelmére is számíthatnak. Az eltelt idővel a művek megítélése természetesen könnyebbé válik, hiszen a következő korok művészete részben magyarázza, részben előzményként értelmezi őket.

A mai korban éppen az a problémánk, hogy nem tudunk többé a művészet kontextusáról és történetéről egyértelműen beszélni, nagyon bizonytalanná váltunk. Figyelemmel kell lennünk dolgokra, melyek számunkra idegennek tűnnek, mint nyitott szemmel járni az utcán, a természetben, vagy emberekkel való találkozásaink során. Abból kellene kiindulnunk, hogy lehetőleg elkerüljük a modern művészet kontextusainak és történetének megkövülését. Meg kell adni a műtárgynak a lehetőséget arra, hogy idegen tudjon maradni.

Közbevetőleg, mivel sok művész és teoretikus érvelésében szerepelnek, érdemesnek találom, hogy az ízlés, és stílus fogalmak problematikájáról röviden szóljak.

3.4 Az ízlésről

Miért is van, hogy nagyon hasonló vélemények és világnézeti alapok mellett mégis a részletekben, finom - árnyalatnyi különbségekben, minduntalan apró eltérések, szinte felderíthetetlen gyökerű nézetkülönbségek alakulnak ki barátok és hitbeli – gondolkodásbeli elvekben rokon emberek között is. Többnyire a művészettel kapcsolatban szokott előtérbe kerülni, de a mindennapi életben leginkább a dolgok külsínét megítélve kerül előtérbe, mint támadhatatlan büszke fundamentuma hovatartozásunknak. Egy azonban biztos, nem kifejezetten esztétikai ítéletről van szó. Ennél mélyebben a személyiség részét képező dologról van szó, amely nem tisztán intellektuális meghatározottságú.

A személyiség értékelő apparátusának, a környezethatásokat és magatartásmintákat minősítő, rangsoroló normarendszereinek egyike. Problémájával az esztétika már az antik korokban is foglalkozott, felismerve, hogy például a harmónia, a ritmus érzéke az emberi természetben gyökerezik, az ízléskülönbségekre azonban nem tudott mélyebb választ adni. A felvilágosodás korában *Denis Diderot* abból kiindulva, hogy a szépség a „viszonyok” képzetét keltő tárgyak tulajdonsága, s minél több viszonyt észlelünk, annál szebb a tárgy. Ebből következőleg az ízléskülönbségek magyarázatát abban véli fellelni, hogy az emberek különböző mennyiségű viszony felismerésére képesek. *Immanuel Kant*, akinek az érdektől való szépségről vallott nézeteit idejében magunkévá tehattük, külön foglalkozik a művészettel és ízléssel; azt általában a tetszetős formával azonosítja s rámutat, hogy nemcsak a művészetre redukálva érvényes, hanem a kézműipar termékei és a tudományos értekezések, szónoklatok is lehetnek ízlésesek. A művészi alkotásban éppenséggel szembe is kerülhet az ízlésesség és a zsenialitás: vannak ízléses művek a lángész jegyei nélkül és zseniális művek is ízlés nélkül. A pusztán ízlés a művészetben nem elégít ki; a formailag tökéletes, választékos, tetszetős alkotás mit sem ér, ha szellemet nem találunk benne, ez pedig a zsenialitás sajátja. A zsenialitásnak viszont ízléssel kell párosulnia az igazán művészi alkotásban, minthogy a művészet, mint a szépség szférája, az ízlés alá tartozik. *Kant* itt az idézett kategóriák kölcsönösségét és egymásra hatását nagyon jól felismeri, és bizonyos merevséggel, de egyértelműen állítja az esztétikai szféra önállóságát, önállóvá teszi az ízlés-ítéleteket a többi ítéletfajta között. Az ízlés mindig szubjektív, fogalmaktól független, szabályokhoz nem igazodó, azonban az általános érvény felé tör, mert ízlés-ítéleteinkhez minden más ember hozzájárulását, egyetértését igényeljük, s az emberek között minden szabály nélkül is, valóban létezik ilyesfajta közmegegyezés. Hogy ezek az embercsoportok milyen kiterjedésűek, és mi szerint tagozódnak, az külön sajátosságokat mutat.

Szabolcsi Miklós az alábbi fő tényezőket különbözteti meg: a) fiziológiai adottságok; b) család, neveltetés, iskola; c) közösségi, népi hagyományok; d) spontán élmények és tudatosan elsajátított ideálok, világnézeti követelményrendszer által értelmezett, rendszerezett hatások, benyomások; e)

társadalmi környezet, presztizstényezők, a hivatalos, vagy a „hatalmon lévők” véleménye, a kultúrát közvetítő mikromilió; f) a mindenkori divat; g) az egyének társadalmi és anyagi színvonala, életkörülményei, lakáshelyzete. Ilyen módon inkább az úgynevezett köznapitudat szférájába tartozó ízlés közelíthető meg, és elsősorban szociológiai megközelítés.

3.5 A stílus

A legtöbb műalkotásnak kétségtelenül van stílus-hovatartozása. A stílussal rendelkező mű részeinek szerkezete hasonlít a mű szerkezetéhez. A népek és korok stílusán belül az egyes művészeknek is van stílusa, és így az átfogó stílusban nem részek formái, hanem átfogó stílusok vannak. *Meyer Shapiro* szerint az egyedi művésznak is van stílusa és az abban különbözik a korétól, hogy utóbbi a kollektivitás átfogó szemléletét fejezi ki és így tágabb, átfogóbb jellegű. Az egyed stílusa eszerint azt mutatja, miben tér el a művész kortársaitól. Egy kultúrának csak egy stílusa van, és így ez az a bázis, amelyen az egyes művészek hozzájárulása megállapítható. Minthogy a kor stílusa egyetlen, a stílus a kor kultúrájának, mint egésznek, kifejeződése, a kultúra egységének „látható jele”. *Shapiro* okfejtése szerint a stílus problémájának megoldása csak egy bizonyos határig lehetséges.¹⁵ Logikusan, vagy valamiféle szigorú következetességgel a stílusok definiálhatatlanok. A szerzők általában csak relációikkal tesznek kísérletet az egyes stílusokat alkotóikkal, fellépésük idejével és helyével elkülöníteni, tehát a stílus fogalma határozatlanná válik. A kérdés, hogy mikor kezdődik és fejeződik be egy kor művészete ilyenformán fel sem vethető. „A társadalmat mutató stílus átfogóbb, magában foglalja a művek egyedi stílusát. Formailag a különbség úgy fogható fel, hogy a társadalom átfogóbb stílusa a művek egyedi stílusából letompítás, illetve elhagyás útján alakul ki.” Írja Mezei ugyanott. Nem gondolom azonban, hogy ez a megállapítás ismételt

¹⁵ Mezei Á. (1994) 148. o

általánosító, deduktív műveletek eredménye. A társadalom stílusa sablonosabb forma, mint az egyedi műveké. Némely művész, egyedisége és különössége révén, azonban meghatározóbb lehet a kor stílusára mint kortársai. A stílus végső, minimális összetevője egy autonóm jelenség összekapcsolása a világgal. A neandervölgyi ember ember formájú köve az első stílus. A népek és korok stílusai az adott társadalom összhelyzetét, világképét mutatják.

Térjünk vissza a fő gondolatmenet sodrába.

3.6 A változó díszlet / a fejlődésről

A modernek kísérletei, a festészet halálával foglalkozó gondolatmenetek és a sarkalatos példaként említett *Marcel Ducamp* munkássága kirajzol egy tapogatódzó, új szerepet kereső festészeti magatartást, amely ragaszkodik a szellemi éberséghez, és nem kívánja magát beleélni többé a végrehajtó, kivitelező szerepkörbe. Mindeközben félszemmel, saját múltjában is minduntalan hivatkozások után kutat, fenntartva a folyamatosság érzetét.

Az útkeresések a XX. század második felében is folytatódnak - főleg az előzőekben immanenciának nevezett belső lényeg után- és a legkülönbözőbb külső alakokat öltötte magára, vagy ahogy *Peter Weibel*-től idéztem: metanyelv-vé változott. Az absztrakt festészet megnyilvánulásaira ez feltétlenül igaz, így aztán elég terjedelmes gyűjteményt állíthattunk össze a fejlődési periódusok elnevezéseiből, stációiból, melyek mindegyike kétségkívül létjogosultsággal bír ebben a folyamatban.

Tehát vegyük számba őket: Absztrakt expresszionizmus, akciófestészet-akcióművészet, analitikus festészet, antiművészet, art brut, arte povera, assemblage, automatikus írás, bady art, colour-field festészet, combine painting -összerakott festészet, csurgatásos festészet, environment, fluxus, gesztusfestészet, happening, hard edge, heftige malerei, hiperrealizmus, individuális mitológiák, kinetikus művészet, konceptuális művészet, land art,

minmal art, monokróm festészet, új realizmus, minta festészet, performance, politikunst, pop art, strukturalizmus, tasizmus, transz-avantgarde.

A fejlődésről és változásról szólva érdemes megállnunk egy pillanatra.

E. H. Gombrich 1972-ben írott, és magyar nyelvre fordítása után itthon is agyonolvasott könyvében – *A művészet története* – írja:

„... vitathatatlanul összefügg az általánosan tapasztalható haladással és változással. Ez készítet arra bennünket, hogy az emberi történelmet is egymást követő periódusok láncolatának lássuk, mely korunkig és azon túl a jövőbe nyúlik. A kőkorról és a vaskorról szoktunk beszélni; a feudalizmus korát, az ipari forradalmat szoktuk emlegetni. Meglehet, ma már nem optimista szemmel nézzük ezt a folyamatot. Egyre jobban tisztázódnak az űrkorszakhoz vezető, sorozatos átalakulások folyamán bennünket ért veszteségek és nyereségek. Értékeljük akárhogy is e változások kimenetelét, tény hogy a XIX. században gyökeret vert a meggyőződés, mely szerint nem lehet megállítani az egymást követő korszakok menetét.”¹⁶

A fejlődés alapú művészettörténet és vizsgálódás mellett, mely láthatóan nem képes egy sor, az előző évtizedekben felmerült problémát a megoldás reményében kezelni, -nem csak *Gombrich* szerint- megjelentek a kommunikáció elmélet területéről is megközelítések.

¹⁶ Gombrich, E. H. (1983)

Összefoglalás

Ebben a fejezetben kerültek bevezetésre azok a kérdések és fogalmak amelyek nélkül nem lehetett sem a festészet körül felmerült gondokat kezelni sem pedig megfogalmazni a következő időszak tapogatózásait.

Az elsők akik ezekkel a kérdésekkel szembesültek, az úgynevezett modernek voltak az 1913-17 -ig terjedő időszakban. Innentől beszélünk először a festészet funkciójának megváltozásáról illetve kitágulásáról. Megfogalmazódnak a festészet lehetetlenségét és halálát jelző gondolatok, több aspektusát is érintve ennek a kérdésnek. Mint a kortárs művészet válságát legkorábban és legvilágosabban felismerő művész, *Marcel Duchamp* munkássága és szövegei állnak szemléltetésül.

Az ízlésről, de különösen a stílusról írottak, – bár filológiai alapossága ezeknek az alfejezeteknek sok kívánni valót hagy maga után – azért kerültek a dolgozatba, mert az analízis során érzésem szerint kikerülhetetlenné vált ha nem is a bevonásuk az érvelésbe, de legalábbis emlékeztető szinten való megjelenítésük.

4.1 Kommunikációs megközelítés

Amikor a képekről beszélünk, mert valahogyan beszélnünk kell róluk, szükségünk van rá, hiszen ezen keresztül bontjuk ki, hol is járnak gondolataink, milyen üzeneteit érzékeljük a látványhordozónak. A megközelítés vagy másképpen az interpretáció tehát ha tetszik – ha nem, fontos és elválaszthatatlan részese a képi kommunikációnak is. Az előzőekben is egyidejűleg és elválaszthatatlanul szó volt mint a képiség eseményeiről, mint pedig az ezeket leíró szöveges megfogalmazások sajátosságairól, elveiről. Mivel ezek visszahatnak a képkészítés folyamatára, meg kell vizsgálni, hogyan örökítenek át kulturális mintázatokat a szövegek és képek egymás kölcsönhatásában.

Ha hagyományos értelemben vett műértelmezés és kronologizálás csorba folyamából kilépek, – melyet az alaphelyzet érzékeltetése miatt érdemesnek találtam – szükséges szólni a kép szerepéről a kommunikációban, valamint viszonyáról a nyelvhez és a szöveghez.

Egy kép mindig valamit reprezentál. A reprezentáció, képvisolet, úgy jelenít meg valamit az adott közegben, hogy az a dolog mégsincs ott jelen a maga valójában. Ilyen módon tehát, egy adott közegben, az adott közeget ismerők számára, tudatosan vagy nem tudatosan kialakított és követett szabályok /kontextus/ segítségével történő konvencionális megjelenítés. Elménkben sem maguk a dolgok jelenítődnek meg, hanem helyesebb a dolgokra vonatkozó tudásunkról beszélni. A kép így egy konvenciórendszer segítségével, egy adott kontextusban hitet, véleményt, tudást jelenít meg. A közvetített dolog nagyon sok minden lehet, személy, érzelem, tulajdonság, akár filozófiai elmélet is. Egy képről beszélni mégis csak az adott kontextust és a képet magát ismerők számára van értelme, különben egyszerűen nem teremthető a leírás és megjelenítés között konszenzus.

Az, hogy egy társadalomban mi a képeknek és a szövegnek az egymáshoz való viszonya, alapvetően kultúrafüggő. A képeknek van verbális jellege, és a

verbalitásnak is van képi vonatkozása. Mindkettő nyelvi természetű, mindkettőnek van dokumentáló képessége, vagy úgynevezett tárolókapacitása. Ezen azt értem, hogy ami önmagán kívül másra is utal, annak hordoznia kell valamilyen, a konkrétságán – például tárgy – túlmutató információt is. A kép sem csak önmagának, hanem még rengeteg, talán megszámlálhatatlanul sok más prepozíciónak is a tára. Ezt szokták úgy megfogalmazni, hogy egy kép kimeríthetetlen, tökéletesen sohasem írható le, holisztikus.¹⁷ Egy másik megközelítés szerint, kép és szöveg között a különbségtételnek egy sokkal fontosabb minősége az időbeliség. A képek egyidejűek, a szövegeket pedig hosszan, fáradságosan el kell olvasni. A képek, bár gyorsan hatnak, megértésük, belső szerkezetük, elemeik feltérképezése, értékelése biztosan sok időt vesz igénybe, és ez legfeljebb fokozati eltérés, tehát semmiképpen sem tökéletes ellentétet a szövegek megértéséhez képest.

Részben az időbeliség problémájával függ össze a képek és a szövegek megismerésével kapcsolatosan a hatékonyság kérdése. A képek gyakran gyorsabb és hatékonyabb, adott esetben meggyőzőbb hordozói az információnak.

Gondoljunk csak arra, hány helyen van mostanában a kép, de legalábbis villámgyors „olvasási”, dekódolási képessége kihasználva! A reklámban érvényesülő hatás például, és itt még nem is a televízióra illetve mozgóképes látványra gondolok, hanem mondjuk az újságokat és óriás plakátokat elárasztó képi üzenetekre. A számítógép felhasználás során installált képernyőkialakítás, vagy internet oldalak megjelenései, – ezek gyors, interaktív lehetőségei elképzelhetetlenek lennének a szimbolikus, emblematikus ábrák, az ikonok nélkül.

Ezt a hatását látva a képnek, a képi információhordozónak, könnyen megérthető, miért jelenik meg időről-időre a félelem a képek hatalmától, idegenszóval az ikonofóbia. Ahol a félelem pedig már nem ismer más védekezési formát, következik a kép tiltása, lerombolása/ikonoklázis.

Az időbeliség tehát mint láttuk, egy elég érdekes és olykor döntő megkülönböztető faktor a képi és szöveges kommunikáció között. Mégsem jelenthető ki sohasem, hogy egyik a másik kiegészítése nélkül létezhetne.

¹⁷ Horányi A. (1999) 187. o

Mindkettő egy nyelvi természetű szimbólumrendszer, melyek nem egymást kizáró ellentétek, hanem egymásra és egymás megismerésére utalt eszközök. A képek a róluk folyó beszélgetések, leírások és elemzések során nem nélkülözhetik a szöveget. A szövegnek pedig szüksége van legalábbis verbális képekre, létrehoz- előállít ilyeneket, más formában mint a kép, de szintén reprezentál.

4.2 Átörökítés és innováció

Az biztos, hogy mint képekkel, mint pedig szövegekkel történik a társadalmi minták átörökítésének folyamata. Ezek, ahogy azt az előzőekben írtam, külső tárolókapacitásként működnek, melyek segítségével szembesülhetünk az elődeink által bejárt utakról, és az általuk feltárt tudásról. Nem a saját emlékezetünkre bízva, hanem velünk szemközt, összegyűjtve, felduzzasztva kollektív memóriánkat. Saját tevékenységünket ebben a folyamatban látva, világosan és kíméletlenül eldönthetjük, mennyire újdonság az amit annak gondolunk, mennyire tudjuk magunkat függetlennek és önállónak, vagy esetleg csak már valami meglévőt tolmácsolunk kiemelkedően. Az innováció igénye a kultúrában tehát nem más, mint az hogy ne csak igazat és helyeset tegyünk, mondjunk, hanem újat is. Ez az információ tárolása vagy rögzítése nélkül nem lenne lehetséges.

A hagyomány és újat akarás innentől kezdve nem elválaszthatóak. Nemcsak rögzíteni, leírni kell a dolgokat, hanem rendszerezni, foglalkozni is kell velük. Ha időről-időre megtörténik ez a fajta múltidézés, hagyományőrzésről beszélünk. A tradíció tudatos ápolása intézményeken keresztül valósul meg, melyek szabadon hozzáférhetőek vagy elkerülhetők. Rendelkezésre áll, és van választási lehetőség, elmehetek a könyvtárba és a Szépművészeti Múzeumba, de nem kötelező! Mindkét kritérium nagyon fontos.

Mindenek előtt azonban, mielőtt a dolgot elkezdeném túlzottan is leegyszerűsíteni, megmondani, hogy is van ez meg ez, szükség van az eltelt múltó időre. Az idő mindenképpen az új feltétele. Az antik világban a ciklikus időképzetek mellett létezett olyan felfogás is, mely az időt mint újat hordozót gondolja el. Ez az idő nem a hanyatlás ideje, amely mindent amit hoz, magával is visz majd, hanem a haladás termékeny ideje. „Veritas filia temporis” – az igazság az idő leánya – így szólt a reneszánsz egyik közkeletű jelmondata. Új dolgok felfedezésével tehát mindenhol lehet számolni, mert az idő akár egy jó pedagógus, nem bont ki mindent egyszerre, hanem lépésről lépésre vezeti be az embert a természet és a világ titkaiba.

Mielőtt folytatnám a gondolatsort, álljon itt egy idevágó dialógus *Andy Warhol* és barátja *Damien* között:

Az embereknek a művészetről megingathatatlan fantáziaképeik vannak, s ezekhez meglehetősen ragaszkodnak. Monte-Carlóban a Hotel Mirabeau tetőterén *Damien* felvetette: „Ahhoz, hogy valaki elismert művész lehessen, valami mást kell alkotnia. A valóban más egyúttal kockázatvállalás is.”

„Amikor azt állítod, hogy a művészek kockáztatnak, ezzel sértően kirekeszted azokat az egyszerű halandókat, akik valóban kockáztatnak: a normandiai partraszállókat, a dublőröket, a babysittereket, a mostohagyerekeket, a bányászokat és a csavargókat.” *Damien* azonban nem figyelt rám. „A kritikusok általában először ócsárolni szokták az új művészetet.” „Honnan tudod – kérdeztem tőled – hogy új művészet? Hogy lehetsz biztos benne, hogy új? Ha már megvan, nem lehet új.”

„De igen. Kezdetben éppen azért alig vagyunk képesek alkalmazkodni hozzá.”

„Nem – válaszoltam – nem ez az új művészet kritériuma. Neked fogalmad sincs arról, mi az. Újnak csak egy évtized múltán nevezhetjük, amikor újnak látják.”

„Akkor most mi az új éppen?” – kérdezte *Damian*. Nem jutott semmi az eszembe, azt feleltem, nem akarok erről beszélgetni.

„Lehet az új most, ami tíz esztendeje született?” Ez a megjegyzése már jobban ínyemre való volt. „Talán” – mondtam.¹⁸

Az innovációnak ugyancsak feltétele az antikváció. Aki valami újat alkot, egyúttal valami régit is létrehoz. Régi és új elválaszthatatlan kölcsönviszonyban levő fogalmak, amelyek mindig egymással koevolúcióban jönnek létre. Az „Ó” a régi mindazonáltal nem egészen ugyanaz, mint az „elavult”. Hogy a réginek igazságot szolgáltatson és megóvja az elavulástól, kifejezetten ezért dolgoztak ki egy hermeneutikai módszert, a tipológiát. Ez nem más, mint finom szövődéke olyan szálaknak, amelyekkel az újat visszakötik a régihez. Az „Ó”, a régi megtartásának – leválasztásával szemben – két jelentős előnye van. 1.) A régi és új kapcsolata olyan képződményt alkot, amelyet emblematikus konstellációnak nevezhetünk. Ebben az új tartósan újként jelenhet meg. Ha a régi elfelejtődött volna, az új nem lenne többé újként bizonyítható. Másképpen: az újnak, hogy újnak számíthasson, szüksége van összehasonlításképp valami régre. 2.) Teljesen újnak lenni nem feltétlenül „nagy kaland”, nem feltétlenül izgalmas szellemi kihívás. Nem bizonyítja továbbá a kultúra, illetve a kulturális tett hovatartozását és gyökereit. Ez különösen a történelem viharosabb időszakában, vagy akár kevésbé letisztult ítéletalkotások helyzetében, - akár manapság- válhat legitimációs forrássá. A kulturális elsőséget a rekonstruált elődök segítségével lehet igazolni.

Például: Mózes nélkül, akiről feltételezték, hogy idősebb volt Platónnál és Homérosznál, és aki a tetejébe még az egyiptomiak bölcsességét is magában hordozta, a kereszténység nem lett volna versenyképes a kultúrák vetélkedésében. A román kori és gótikus építkezések, vagy akár a vallásreformáció elterjedésének határa, mint bizonyosságai kulturális hovatartozásunknak. ... *Ferenczy Károly* festészete mint a magyar festészet legjobb kapcsolódása az európai posztimpresszionista festészethez, ez is egyfajta legitimizáció. ...

Nézzünk azonban egy művésztől, *Ben Vautier*-től egy idevágó gondolatsort:

¹⁸ Warhol, A. (1975) 20. o

„1965-ben a művészetnek mindig új kell. De hogyan lehet radikálisabban megváltoztatni a művészetet, ha nem magának az Új értékének megváltoztatásával? Igen, miért ne lennék én Az első, aki nem csinál új művet?” Mint kijelentés, ez talán új, azonban tartalma nem tűnik valóságosnak. Ugyanis a közvetett cél ellentmondásban van a kijelentett céllal. Ha azért próbálok többé nem csinálni Újat, hogy Újat csináljak, akkor Újat csinállok, ez pedig hazug és hipokrita álláspont. De ha megfordítva elhatározom, hogy többet nem csinállok Újat, mert ellene vagyok az Újnak, akkor ez a kijelentés becsületes, még ha az álláspont új is.”¹⁹

Nem igazán lehet tehát a régít, a már megtörténtet egyszerűen figyelmen kívül hagyni. Ott van bennünk, részét képezi gondolkodásunknak.

Az innováció tehát emlékezet nélkül elképzelhetetlen. Akár azért új valami, mert a régi megőrződött, akár azért új mert a régít kidobták, az innováció olyan különbséget teremt, amely megfelelő emlékezet nélkül nem felfogható. Hogy mit is jelent az abszolút újat megrendezni, erre nézve inkább idézem *Peter Sloterdijk* kifejtését: „hogyan valóban valami újat kezdtem-e el, az csak a következőkben bizonyosodik majd be. Ha az, amit ma mondani fogok, nem az előző közléseim folytatása, akkor az előző nem volt a kezdete valaminek. Végül is a mai mondandómmal hátat fordíthatnék az eddig mondottaknak és kezdenék megint valami újat, akkor aztán ezt az újat elejthetném egy másik részlet javára, és mindezek gesztusok ellenére bebizonyosodna, hogy ezek nem kezdetek voltak, hanem ugrások, megszakítások, tételezések és a következmények nélküli pillanatnyiság egyéb fajtái.”²⁰

Az emlékezet és történelem nélküli új, a következmények nélküli pillanatnyiság esete marad. Az innovációnak szüksége van az emlékezetre mint kezdetre, amely valami elmúltat nem egyszerűen elfelejt, hanem megrostál. Egy kezdet, amelyre emlékszik, amely belőle fakad.

Ebben az értelemben egy műalkotás nem csak egy esemény látható eredménye, hanem önnön jele is, mely más alkotókat közvetlenül ösztönöz arra,

¹⁹ Tolvaly E. (1995) 154. o

²⁰ Stodelijk, P.(1988) 63. o

hogy maguk is megpróbálkozzanak ezzel a megoldási lehetőséggel vagy javítsanak rajta. Ha egy újítást sokan elfogadnak, akkor ezzel lezárul a korábbi pozíció elfogadott folytonossága. A korábbi pozíciók termékei elavulnak, elvesztik modernségüket. A megelőző pozíciók mégis részei az újításnak, mert az újítónak újra kell rendeznie az összetevőket.

Az evolúció mint az innováció kerete. A mai társadalom az írásbeliségre és az emlékezetre egyaránt épül. Nem az a jellemző, hogy a változásokat, az újat azonnal a régivel rokonítsuk. Nem a változtatás következmény- azonosság vagy - megmerevedettség a jellemző, inkább a változás következmény- mozgás. A modern társadalom próbál, vagy próbálna egyfolytában mozgásban lenni. A változás másik minősége ugyanis, hogy a változás és a fejlődés evolúcióvá fokozódik. Ez az evolúció – jobb szó híján – már nem az a lineáris folyamatforma amelybe a technika, a művészet és tudomány vívmányai lassú biztonsággal beolvadnak. Ez már nem az az idő, amely apránként fedi fel a természet titkait az ámuló és tudásra szomjas embereknek, hanem az ember kutatási buzgalmának logikája az, ami az innováció általi kulturális evolúció ezen szerkezetét meghatározza. Az a struktúra, amelybe az innováció bekerül, ugrásokon és szüneteken áthaladó vonal. Az innovációs energia addig tart ki, amíg fennforog az a probléma, melyet le kell küzdenie. Ez a logika a művészettel vagy a tudománnyal kapcsolatban egyként igaz, minden innovációnak megvan a maga pontos helyértéke a kulturális evolúció nagy elbeszélésében. Aki külön utakon jár, az a regresszió, az epigonizmus, az extravagancia gyanújába keveredik. „Il faut être absolument moderne” – modernnek kell lennünk mindenestül.

E szempontok összegyűjtése közben, hogy elszakadjunk az innováció kereteként értelmezett lineáris folyamatmodelltől, próbáljunk meg annak expresszív erején túl, ahogyan azt Hegyi Lóránd is mondta "egy óvatosabb, finomabb figyelem" türelmességével körültekinteni. A haladásra alapozó filozófia – mint azt az előzőekben már rögzítettük –, a maga túlcitálási logikájával szinte kizárólag a heroikus férfi teljesítményekre számított. A

modernség lineáris innovációs modellje a posztmodern inkább a rendszerszerűnek nevezhető innovációs modellbe váltott át. Ha azonban az emlékezet struktúráját figyeljük meg, abban a haladás, mint evolúciós kategória háttérbe szorul. Ez nem azt jelenti, hogy az idő megszűnt, de inkább a lineáris leírásforma köré szerveződőnek érzem. Az idő már nem az a mindent átfogó koordináta, amelyen minden elhelyezhető, hanem sokkal inkább egy további tényező – pusztán egy tényező – a kontingensben, az előre nem látható hatályba lépésében.

Az innováció háttere ebben az összefüggésben minden valószínűség szerint a figyelem. A figyelem a kiterjesztett észlelésnek azon állapota, amely korlátozódik arra, amit közönségesen az éber tudat a szignifikáns impulzusokból kiválaszt. Sok modern művész a figyelem innovációs modelljét részesítette előnyben az evolúció innovációs modelljével szemben.

Ben Vautier például azok közé tartozott, akik a kronológikus tengelyt elhagyták a művészetben a kongurenciák rendszerű kapcsolódás javára. Számára nincs olyan gyorsvonat, amely vissza nem fordítható egyirányúsággal rohog keresztül a kultúra történetén. Minden pillanatot olyan reléként fog fel, amelyben régi és új konfigurációban töltődik fel. Az ilyen látásmód egyszerre szól az előre és hátrafelé irányuló innovációról: a múltat igenis át kell alakítani a jelennek, éppúgy, ahogy a jelen iránytűje a múlt.

Múlt és jelen között mozgalmas egyensúly áll fenn; a múlt sohasem elintézve és lezárva hever az ember háta mögött, hanem minden jelen újból és másképp hozza működésbe. Ez egy olyan emlékezés, amely változik, de útközben nem hullat el semmit. A művész agya tulajdonképpen tartály, ebben gyűjti össze és raktározza az érzések, képek szóképek és mondatok tengerét - ezek ott is maradnak, míg minden alkotóelem, mely új egész alkotására képes, hiánytalanul egy koszorúban fel nem sorakozik.

Erről írt igen hasonlóképpen *Henry James* regényíró is: „A tapasztalat sohasem korlátozott és sohasem teljes, végtelen érzékenység, a legfinomabb selyemfonálból szőtt óriási pókháló, mely a tudat kamrájában tenyészik és minden levegő hozta részecskét szövetébe fogad. Ez a szellem legsajátabb

légköre és ha képzelőerővel bír, magához ragadja az élet legparányibb jeleit és a levegő legkisebb rezdüléseit is relevációvá alakítja.”

A hasonlóképpen kiterjesztett tudat efféle rezgésállapotaiban – pszichológiai kifejezéssel élve – olyan észlelések foghatók, amelyek a válogató és cenzúrázó éber tudat számára elsikkadnak. „Az új emlékezete” *Walter Benjamin* szerint ott jön létre, ahol a régi a tudattalanba süllyedt el és az éber tudat ajtónállóit lebírja a felfokozott figyelem.

Ez a rendkívül sokféle és szerteágazó elemző megközelítés, mint az előzőekben láttuk, több, egymással keskeny nyomon érintkező gondolati- érzeti utat ír le, melyen megközelíthetők a legutolsó időszak keresett kérdései. Azoknál a művészeknél, akik ezeket a félig megfogalmazott érzeteiket is időben azonosítják, és nem előzi meg a gondolkodást, a töprengést a sürgető alkotási vágy, az utólag elszetettnek talált alkotás heves akarása, beépülnek és nyomunkövethek ezek, vagy ezekhez hasonló problematikák a művekbe. Az, hogy milyen szinten tudatosak, egyáltalán kimondott gondolatok-e ezek – legalábbis a fentiekhez hasonló alapossággal – minden ember, s így az alkotó személyiségétől is függő jellemzők. A következőkben néhány festő alkotói tevékenységén keresztül fogom bemutatni ennek nyomait.

Összefoglalás

A fejezetben a képzőművészetet mint képi kommunikációt vizsgáltam. Ebből kifolyólag olyan jellemzőit kerestem, melyek az alapvető kommunikációs rendszereknek is sajátjai. A képi jegyek mint üzenethordozók egy adott konvenciórendszeren belül, tudatos vagy tudattalanul kialakult szabályrendszer segítségével, kontextusukban értelmezhetők. Ezen törvényszerűségek alapján összevethetők, sőt szorosan összefüggenek a nem képi kommunikációval. A képi kommunikáció részt vesz a tudás és magatartásmintázatok megőrzésében, átörökítésében, illetve azok fejlesztésében és innovációjában. Megjelenik egy nem lineáris alapú, öntörvényű folyamat modell, amelynek nem a múlt idő adja meg a kereteit.

5.1 Gerhard Richter

„A művészet a remény legmagasabb formája”²¹

A hatvanas években, sok más művésszel együtt *Richter* számára is lehetetlenné vált a festészet. *Frank Stellához* hasonlóan aki 1958-ban a fekete festmény mellett döntött az absztrakt expresszionizmus ellenében, melyet a szubjektív kifejezésmód fáradt konvencióinak talált, *Richter* is szembefordult mint korábbi festészetével, mint pedig az Európa szerte uralkodó informel festészettel. Ebből a fajta „pikturális nyelvől” rengetegen táplálkoztak, akár szó-szerint is véve.

„Amikor 1961-ben *Götz-höz* Düsseldorfba és ezzel nyugatra jöttem, meglehetősen tanácstalan és kételkedő voltam. Először a Fluxussal és a pop art-tal való találkozás hozott felszabadulást.” Írja később. Felszabadulni azonban nem a festészettől, hanem a jelentésnélküli, idealista polgári magas művészettől akart.

A képi idea számára fent akarja tartani a művészi intenció jogát, mely a művész értelemalkotó egyéniségén keresztül több síkon is megvalósulhat.

Richter megpróbál kitalálni egy művészi, festői gyakorlatot az önmagában lévő régi festői tradíció lebírására és egyúttal az értelmes, kreatív művészi énjének előhívására. Munkát akar adni képességeinek, de nem az elvárások árnyékában maradni. Úgy állít maga elé feladatot, hogy a végrehajtás mikéntjét rögtön korlátozza is, illetve saját maga által szabott korlátok közé szorítja.

Hogy kivonja magát egy idealista, esztétizáló festészeti- megfigyelési gyakorlat alól, nekilát egy mechanikus vagy ahogyan ő nevezi másoló

²¹ Honnief, K. (1990) 74. o

átfestésnek. Az átfestés egy mediális kép reprodukálása, hű visszaadása. A másoló festészet során, a talált, véletlen tárgy a véletlen vagy szándékos felületszervezés, és a festmény testet öltő anyagi realitása, egy szinte mechanikus festői gyakorlatot teremt. Így, a munka több síkján keresztül is szétrombolja a szubjektivitást, számúzi azt, anélkül, hogy a festmény többretegűsége megkérdőjeleződne. Többretegűsége véleményem szerint itt *Richter* azt a bonyolult és nehezen lenyomozható sokféleséget érti, ahogyan ugyanazt a dolgot mégiscsak mindenki másként festi meg „tökegyformán”. Ez azt jelenti, hogy a személyesség – szubjektivitás – lerombolásának stratégiája és a festői idealizmus egymásra hatóak, egymástól függenek ebben a kölcsönös neutralizálásban és dekonstruálásban.

Richter az első években vászonra vetített fotókkal kezdte, melyeket egyenesen az újságokból vett át. Mégsem a pop-art realizmusa vagy áruvilága ez, legalábbis nem priméren. Sokkal inkább arról van szó, hogy mintát szállítanak ezek a képek a kéz tevékenységéhez, objektív előképeket, külsődlegességük és tetszőlegességük révén egyenesen ellentétei egy elhatározott értelmén és intención alapuló művészi előképnek. A mechanikus átfestés kizár mindenféle választási és döntési lehetőséget, a kreatív képzelgésnek a legkisebb teret sem engedi.

„Ha egy embert, egy tárgyat rajzolok, tudnom kell arányokról, pontosságról, vagy éppen az eltorzultságáról. Ha egy fotót festek le, a tudatos gondolkodás kikapcsolt. Nem tudom, mit teszek. A munkám sokkal közelebb áll az informellhez, mint a realizmus bármilyen formájához”²² írja *Richter*.

Gondoljuk csak meg egy pillanatra; mennyire más fajta keresés ez, vagy akár módja az önmanipulációnak, mint ahogyan azt az analitikus korszakban a modernnek tették! (lsd. a 3.2) A festészet immanens lényének vége című fejezetben írottakat.

Az informel gesztus pszichikus energia forrását elhagyva, itt egyszerűen külső mechanikus munkává válik.

Richter szinte mitikus bizalommal viseltetik a festészet iránt, reménye szerint a festészet képes a hozzáférhetetlen valóság, de legalábbis az ismert és

²² Richter, G.(1964) 238. o

determinált észlelési rendszerek láthatóvá tételére. A valóság számára problematikus: az észlelési folyamatok szerint már interpretációk. Egy dolog képének előállítása csak az értelem külső megnyilvánulása, egy ernyőre vetülő tünemény, amelyen a valóság tünékeny jelensége csak mint mentális kép rajzolódik ki.

„Nem vagyok bizalmatlan a realitással, amiről nagyjából semmit sem tudok, csak a realitás képét, amit az értelmünk közvetít tartom töredékesnek és korlátoznak. Nem tudok értelmesebbet mondani a valóságról, mint amilyen a viszonyom hozzá, és az leginkább életlen, bizonytalan és illékony.”²³

Így aztán az is mindjárt érthető, miért tesz *Richter* a felvilágítás során egy befüstölt üveglapot a foto és fényforrás közé, vagy miért életleníti el ecsettel a festményt. Számára a festészet vizuálisan kettős de legalábbis több jelentésű, különböző láthatóságokat/látványokat hoz egyidejűleg a játékba. Minden festmény, minden képfelület képez egy transzcendens látványhatást, az anyagi felület egy anyagtalan képi teret, amely a látvány hatásának fenoménje, ezért aztán a vizuális észlelés komolyan veendő. Nem lehet a festészet illuzionizmusát leredukálni vagy félretenni: ami egy festményt egy egyszerű felülettől vagy tárgytól alapvetően megkülönböztet az a látványbeli, esztétikai különbség ami a felület/felszín és a képhatás között van, és a festmény esetében egy kettős észlelést tesz lehetővé és szükségessé. *Richter* szerint illúziómentes festészet egyszerűen nincsen.

A festészeti látvány ellentmondásosságát másként is megfogalmazza: „a festészet a nem-magától értetődő és az érthetetlen analógiájára viselkedik. Ezért lehetnek a jó képek érthetetlenek is. Érthetlenséget nem lehet viszont akármilyen hülyeség árán alkotni, mert egy akármilyen hülyeség mindig érthető.” *Richter* a 1960-as évek végéig festi a véletlenül kiválasztott újságfotók utáni képeit. Egyre többet foglalkoztatják azonban az előzőekhez hasonló, a valóság és a megismerés problematikájához még közelebb álló képek.

1967-től festi vissza-visszatérően az úgynevezett szürke képeket, melyek a látvány kettős jelentésével foglalkoznak. Ezeknek a redukált, szinte minimum felületeknek a monokrómiája teljesen a felület illetve a szín hatására és

²³ Richter, G. (1964) 239. o

következményeire épülnek. A festményben feladja a festőiséget, és csak az esztétikai különbségekkel foglalkozik. Ezek a képek, reduktív tevékenységének végpontjai, ráadásul mindez szürkében. A szürke szín *Richter* szerint nem mond semmit, nem vált ki asszociációkat, éppúgy látható mint ahogy nem látható. Semmilyen más színnek nem adatott meg ennyire, a semmi megjelenítésének képessége. A közömbösség, jelentésnélküliség, és alaktalanság teszi azonban azt is lehetővé, hogy a „szürke” csak egy ötlet, egy fikció legyen. A kép így a szürke mint fikció és a szürke mint relatív szín/festékfelület keverékeként jelenik meg. *Richter* reduktivitása tehát nem kifejezetten egyszerű vagy egyoldalú. A leg-elementárisabb dolgokat is több oldalról közelíti meg, és teljességgel elbizonytalanítja majd meggyőzi saját magát is a festmény miben léte felől. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy nem lehet ennél egyszerűbb kísérletet tenni a megközelítésére. Korábban mindenképpen száműzni akarta az illúziókeltést a festészetéből, a szürke képek után pedig kénytelen újólag megállapítani, hogy ezek a illúziókeltés legszikárabb, legszigorúbb tanúságai lettek.

Úgy tűnik az absztrakt festészet mindenképpen a legmegfelelőbb egy megközelíthetetlen valóság fiktív modellezésére, mivel ezek egy olyan valóságot jelenítenek meg, amely nem látható és nem leírható, létezéséről viszont tudunk.

Richter saját munkája, nyomvonala igazolásaként látja, hogy időről időre *Sigmar Polke* is hasonló nyomvonalon halad. Ez a rokonítás azonban csak részben igaz, főleg azon a pár éves időszakon alapul, amikor *Polke* is fotóval illetve filmmel, ezekről való festéssel foglalkozott. A festészeti elemek az ő képein virtózabbak és játékosabbak mint *Richternél*. Hasonlóképpen teoretikus gondolkodása, realitáshoz való viszonya is több iróniát hordoz. Mindenképpen igaz azonban, hogy mindketten igen széles skálán kísérletezve alkottak életüknek ebben a szakaszában, a 60-as és 70-es években.

5.1.2 Figurális és színes képek

Egy másik, igen markáns és az előzőekhez képest megjelenésében igen nagy különbséget hozó korszaka *Richter*nek a 80-as évek elején következik be. *Richter* elsősorban óvatossága miatt sok kritikát kap, és az eddig

következetesen visszafogott művész, nem kevés rizikó vállalásával a színek felé fordul. Vörös, kék és sárga színek egyenként és keverten jelennek a képein. Ezt a három színt alapszínnek nevezi, amelyből egy végtelen szín-láncolatot lehet előállítani. Vagy egy tónusonkénti, analitikus előadásmódot képzel el vagy pedig egy „művészi dzsungelt”, ahol a színek az ecset szabad futásának következményeként alakítják-keverik ki a színfoltokat. – Itt ismét megmutatkozik az a hallatlan tudatossága *Richter*nek, ahogyan fel próbál készülni a várhatóan bekövetkező eseményekre. A fegyelmezettnek és spontánnak ismét egy teljesen személyét tükröző vegyességével találkozunk. – Tehát kezdettől fogva egy diszciplinált színességgel fest *Richter*, a mozgás ugyan szabad és spontán, de a képi terek és formák komponált struktúrák. Bizalmát, hitét a bizonytalanságban továbbra is megtartotta. Képei sorozatos átfestések és megsemmisítések során alakulnak ki. Valamiféle pontos vágy ez, egy konkrétan meg nem jelenő kép után, az új után, miközben az előzőkben megismert morális igények a képpel szemben folyamatosan megvannak. Mintha nem érezné teljesen jól magát *Richter* ebben a színes térben, többször is megszakítja ezt a korszakát figurális kitérőkkel. Mindez érdekes módon majdnem a szürke korszak színtelenségében, de legalábbis visszafogottan. Például a Jéghegy, Jéghegy ködben, Gyertyák vagy a Koponyás sorozata. Ezek is elmosódottak, szóhasználata szerint tejfényben úszó képek.

A színes nagyméretű vásznain először mutat indulatot, érzelmi felindulást amikor *Luciano Fontana*-hoz hasonlóan összevagdálja őket. Nagy felületeken feltépi a megszáradt festékrétegeket, levakarja a képfelület. Elkezdődik egy indulatos, durvább festői magatartás. Teljes képszélességű spaklival és rákellel dolgozva, hatalmas festékmennyiséggel alakítja ki képei rétegeit. Ezek a képek a mozgás festészetét valósítják meg ellentétben a fotográfiával. Vibráló rétegek merülnek el és bukkannak fel a képtérben mint az élő anyag, minden vonalból egy eleven mozgásnyom válik. Ez a festészet *Richter* életművében a legfelszabadultabb festészeti ciklus, holott a színek és a mozgás, a kép dramaturgiája feletti kontrol teljességgel jelen van. Ő maga ezeket a képeket a látás festett partitúráinak tartja,

de nem magának a látnivalónak. A festés folyamatát látja ezzel a képen dokumentálnak. Ha jobban megfigyeljük, ezek a nyomok, gesztusok, képelemek bár összekapcsolódnak, mégis megtartják szuverenitásukat. Külön-külön megfestettek, a mozdulatok hordozzák a korábbi idők koncentráltságát. A részek, a fragmentumok tudottak, az egész pedig véletlenszerűen áll össze. A nem - tudottat, a bizonytalanat továbbra is értéknek tartja *Richter*, ezen a helyen érzi az új, a szabad terek és a valóság határát.

Gerhard Richterben az európai civilizáció egy kétségtől igen karakteres művészegyéniségét ismerhetjük meg. Talán az sem véletlen, hogy ez az erős elkötelezettségű művész, a múlthoz, az általa ismerthez és a rendelkezésére álló múlthoz egyformán kötődik, és valamilyen formában saját gondolkodását, munkáját is annak folytatásaként tekinti. Ez a magatartás nem csak az ő egyéni választásaként jelenik meg, hanem egy jellemzően nyugati típusú művészeti, illetve intellektuális társadalmi réteg átörökítési és innovációs stratégiájának részeként is tekinthető. Az, hogy *Richter* egy igen következetesen és fegyelmezetten filozofizáló és önanalizáló gondolkodást-festészetet valósít meg, – vagy éppen ennek kiszolgáltatott – már személyes adottságaiból és talán valamelyest közvetlen környezete, Németország konkrét hagyományaiból is következik. A XX. század többi nagy német kortárs művészetét is felemlítve (*Beuys, Kippenberger, Polke, Lüpertz, Baselitz, Penck, Immendorf, Kiefer*) érezhető igazán, milyen árnyaltan és ugyanakkor határozottan teljeseedik ki sokrétű művészete.

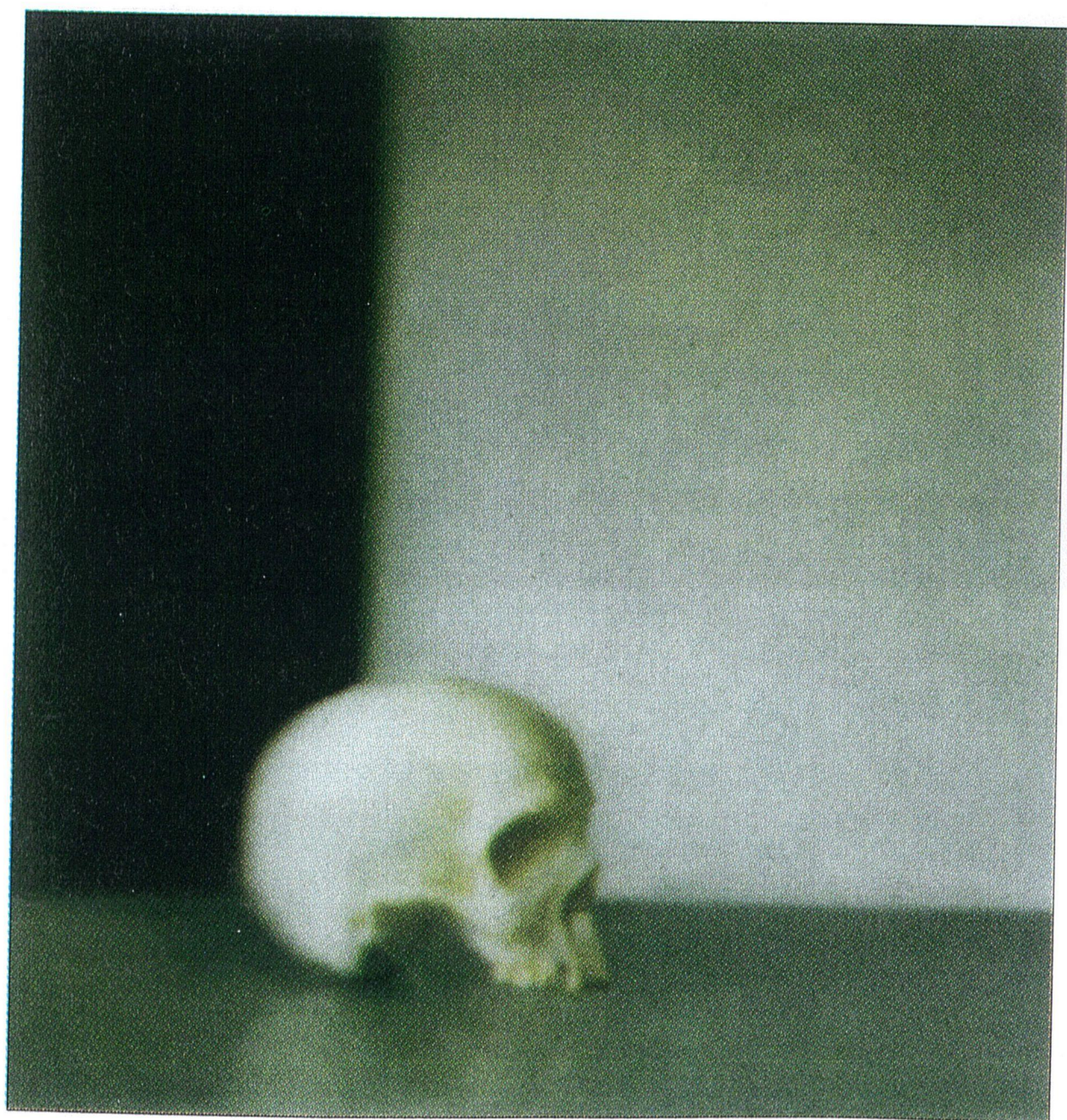
A következőkben mindezt nem szemelől tévesztve, nem is feltétlenül párhuzamba állítva, szeretnék egy másik művésztől beszélni.



1. Gerhard Richter: Rudi bácsi, 1965, olaj /vászon, 87 x 50 cm



GERHARD RICHTER, Zwei Kerzen, 1982, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm



GERHARD RICHTER, Schädel, 1983, Öl auf Leinwand, 95 x 90 cm



GERHARD RICHTER, Abstraktes Bild, 1981, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm



GERHARD RICHTER, Tor, 1982, Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm

5.2 Jean-Michel Basquiat

Basquiat Brooklynban született, New York egyik rosszhíré városnegyedében egy portoricói anya és egy haiti apa fiaként. (1960) A szülők elváltak, a fiú gyakran váltogatta az iskolákat, hónapokat töltött Puerto Ricóban, nem igazán ideális feltételek egy művészi pályához az Egyesült Államokban. Anyja révén, aki a rajz és divattervezés iránt érdeklődött, korán találkozott a művészettel. A múzeumokat járták, ahol a fiú sokat rajzolt. Ekkoriban rajzfilmkészítő vagy író akart lenni. Az Államokban a zene és többé-kevésbé az irodalom körébe be tudtak jutni a feketék és a spanyol anyanyelvűek, de a képzőművészet körében nem igen voltak elfogadva. Rajzait a televízió sorozatok hősei, rajzfilmek, autók és az utcai élet jelenetei töltötték ki. Haverjaival grafiti festéssel és iskolakerüléssel foglalkozott. Többször elszökött otthonról, csövezett az utcán és LSD-t használt. Nem csak sprayvel, minden elképzelhető és megszerezhető anyaggal színes rajzokat, feliratokat készített. Ezek naprakészen részt vettek az utcai politizálásban, személyes módon és persze illegálisan. A városi életről vallott dumák-beszólások, kontrol nélküli reakciók kerülnek a falra, és a New York-i földalatti szerelvényeire, szemben a galériák némelykor agyonesztétizált magasművészetével.

Húszévesen abbahagyja a „közterületfestészetet”, de rajzait és képeit továbbra is SAMO (same old shit) néven szignálja, megtartván az utcai művész identitását. Művészettörténeti könyveket tanulmányoz és műveli magát a klasszikus és kortárs művészetben. Érdekes módon nem csak az utcai zsargon és a feketebőrűek szimbolika világa érvényesül a képeken, hanem visszaköszönnek a francia festészet gyökerei, mint *Dubuffet*, vagy akár *Cy Twombly* és *Penk*.

A belvárosi klubélet feltűnő egyénisége lett. Különleges öltözködésével és táncstílusáról vált híressé. Rendszeresen feltűnt a művészek és filmesek rendezvényein, különösen a East Village-i Mudd Club volt ekkoriban kulthely. Pénzkereset céljából továbbra is készít SAMO néven pólókat, képeslapokat, amelyeket a Modern Művészetek Múzeuma előtt árusított. Zenél is, saját

zenekart alapított, a tagok és a zenekar neve azonban állandóan változik. Fun Galériában, Manhattan Lower Eastside-on, vesz részt az első fontos kiállításon. A galéria nevét *Kenny Scharf* találta ki, aki *Basquiat* mellett az egyik legtehetségesebb grafiti művész volt. A kulturális és szociális feltételek körül kialakult vita megosztotta a grafiti- szene résztvevőit, volt aki nem akart a művészeti életbe integrálódni és kiléptek. A megmaradt csapathoz tartozott *Basquiat*, *Scharf*, *Haring* aki a pop tradíciót folytatta tovább, illetve *Wojnarowicz* és *Zwilling*. Az utca és a környék körülöttük jól működött, a kritika jól fogadta az új generációt. A legnagyobb természetességgel épített be *Basquiat* minden találat a képeibe. A pop és a fekete mitológia teljes magától értetődőséggel fonódik össze munkáiban. Rengeteg réteget halmoz egymásra. Jelentésben és képfelületen egyaránt. Ekkor mutatták be *Andy Warhol*-nak, aki fenntartásokkal fogadta, félt ugyanis a fiatal fekete bőrű férfiaktól. 1983-ban a New York-i Whitney Biennálén már elismert művészként vesz részt és felkelti az európai érdeklődők figyelmét, akik az amerikai vegyes etnikumú- urbánus kultúra megtestesítőjét látják benne. 1981-ben, az olaszországi Modenában megrendezi első kiállítását, 1982-ben pedig részt vesz a *Transzavantgardia: Italia/America* kiállításon majd a kasseli Dokumentán, aminek ő a legfiatalabb résztvevője. Megismerkedik *Sandro Chiaval*, *Enzo Cucchival* és *Francesco Clementével*. Utóbbival jó barátságba kerül és Warhollal együtt, hármasban egy sor munkát készítenek közösen. Ezzel párhuzamosan egyénisége egyre kiszámíthatatlanabbá válik a nagymennyiségű drogfogyasztás következtében.

Egyértelmű a fekete művészet mellett *Picasso* hatása is munkáira. Emellett azonban a teenagerek és a gyermekrajzok világa is mindvégig megmarad. Ebből a sok eredőből és a heterogén anyagokból egyfajta sajátos szintézis áll elő. Szöveg és szimbolika, a fekete és vörösek-kékek kontrasztja mozgatja a képet. Ebbe az állandóan változó, mozgó képiségbe szinte minden belefér, teljesen nyitott. A beolvasztás, integrálás lehetősége mindenre fennáll. Az emberi figura is valamilyen formában szereplővé válik, van amikor saját magát jeleníti meg sematikusán, van amikor egyszerűen monokróm színfoltként. Az ember az anatómia felől is érdekli. Ebben valószínűleg az is szerepet játszott, hogy, *Basquiat*-ot nyolc évesen elütötte egy autó és súlyos sérüléseket szenvedett.

Ekkor édesanyjától a kórházban egy anatómia könyvet kapott ami hosszú időre nagyon lekötötte.²⁴ Jellegzetes fekete emberalakjába gyakran belerajzolja a csontvázat a belsőszerveket. Szerintem ez egy kicsit mártírrá avatása is a figurának, koronával- dicsfénnnyel jutalmazva. Ötletgazdag és játékos, cserélgeti szabadon a ruhatárát, de vannak állandó, visszatérő szimbólumai is, mint például a korona – ő a grafiti király –, a copyright jel ©, a „sugar”- cukor a fehér embert és a drogot; a „tar”-kátrány a feketét jelenti. A szöveg szinte egyenrangú szerepet visel a többi képelemmel. Kritikaként is megkapta, hogy inkább egy költőnek tartják aki fest, mintsem fordítva.

Basquiat a nagyvárosi mindennapokból, a feketék és fehérek közötti politikai konfliktusokból, gyermekrajzokból és a kereskedelem áruvilágából egyaránt felhasznált képi elemeket. Csak másodlagosan vesz át képalakításokat, kompozíciós megoldásokat a magasművészetből. Alapvetően ez a magatartás az, ami az újat hordozza művészetében. Nem szakad el a mindennapoktól, nem vár, nem diplomatikus, nem halad át problémáival beszélgetések szűrőin, képezi, műveli magát, de nem rendeli alá ösztöneit és késztetéseit semmilyen megszelídítésnek.

1985-ben *Warhol*al közösen nyitnak New Yorkban kiállítást, ami a kezdeti elsőpró siker után ezúttal nem vált ki jó visszhangot. Ezután megromlik a kapcsolatuk, eltávolodnak egymástól. *Basquiat* erősen drogozik, bár a munkát nem hagyja abba. Két évre rá, *Warhol* átesik egy sikertelen epeműtéten és röviddel ezután meghal. *Basquiat*-ot rendkívül lesújtják a váratlan események. Személyisége amúgy is igen megingott a sztár szerepben vívott csatározásokban, a műkereskedőkkel való kapcsolata pedig mindvégig nagyon rosszul alakult. Ehhez még az is hozzájárul, hogy régi vágyódásaként megvalósuló afrikai kiállítása (Abidjan -ban) nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Sok támadásnak volt ekkoriban kitéve az New York-i afro-amerikai közösségtől, miszerint nem is „igazi” fekete művész.

1988 első hónapjaiban, elég sűrűn egymásután nyílnak tárlatai New Yorkban, Párizsban és Düsseldorfban. Később Dallasba, Los Angelesbe majd Hawaiira utazott, júniusban tért vissza New Yorkba. Mindez nem egészen hat

²⁴Lucie-Smith,E. (2000) 341. o

hónap alatt! Greet Jones Street-i műtermében, augusztus 17.-én kábítószer-túladagolásban halt meg.

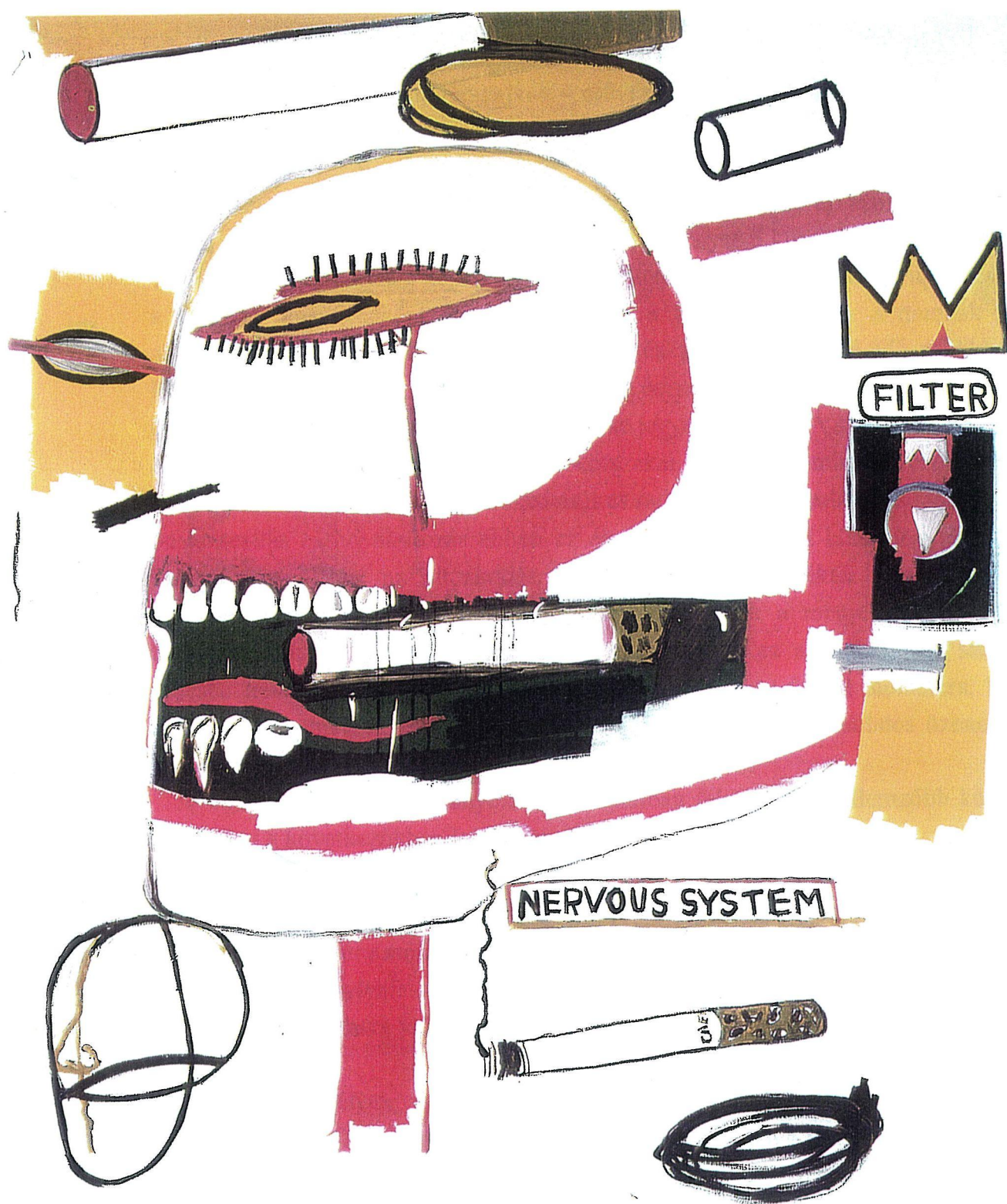
Stílusa teljesen nyitott, improvizatív, az irkafirkának és az írásnak a nyomán alakul ki, annak a grafiti-gondolkodásmódnak a mintájára, amelyet éveken keresztül az utcán is gyakorolt. A festményeken ez a tétova, kísérletező, féltudatos, tapogatózó firkálás meditatívva válik, s a klasszikusabb komponálási formákkal kiegészülve sűrítődik művészetté, táblaképfestészeté.



Jean-Michel Basquiat:
 Cadillac Moon, 1981
 Cadillac Moon
 Acryl und Kreide auf Leinwand,
 162,5 × 172,7 cm
 Zürich, Sammlung Bruno Bischofberger
 Küsnacht



Jean-Michel Basquiat:
Max Roach, 1984
Acryl auf Leinwand,
152,5 × 152,5 cm
Zürich, Sammlung Bruno Bischofberger
Küsnacht



8. Jean-Michel Basquiat: Tabac, 1984, akril és olajkréta /vászon, 219 x 173 cm

6.1 Utcaművészet – teenager-rajzok – művészek fiatalkori munkái

Basquiat után, vagy inkább kapcsán gondolkodom el azon, mennyire hatolt be a fiatalok életformájából, kedvenc tevékenységi köreiből eredő tucatnyi vizuális kifejezésforma a képzőművészet területére. Más formában, de ugyancsak a fiatalság hozadékaként érintkeznek ezzel a jelenséggel azok a munkák is, amiket a későbbi művészek fiatalkorukban és szárnypróbálgató időszakukban létrehoztak. A fiatalság mint igen erőteljes és meghatározó korszak az ember életében az útkeresések és a világ felderítése jegyében zajlik. Váltakozva követik egymást az önmegismerés különböző korszakai, miközben minták keresése és követése felváltva követi azok elutasítását és radikális megtagadását. Ráadásul az önazonosítás és hovatartozás ebben az életkorban nagyrészt külső jegyek által valósul meg. Ebbe az öltözködés, a kultikus tárgyi kellékek vagy a zenei választás éppúgy beletartozik mint a hajviselet. Ezek a megjelenési formák többnyire multikulturális jegyeket hordoznak, hiszen ez a szubkultúra szinte teljesen nemzetközivé vált. Ugyanez igaz a rajzolt vagy festett munkákra, bár legtöbbjük személyes töltésű, de társadalmi problémákkal kapcsolatos üzenetük is van.

A tizenévesek festményeiben és rajzaiban felismert legjellemzőbb közös vonásokat a következőkben lehetne megfogalmazni.

–A motívumok között még találhatóak olyan firkák, ákom–bákom figurák amelyek a kisiskoláskor maradványai.

–A populáris kultúra motívumai vagy saját jelentésükkel vagy humoros, groteszk formában, másodjelentéssel bukkannak fel.

–Az erős képi hatásra való törekvés eredményeként a színvilág és a motívumok néha giccsesek.

–A fontos személyek, dolgok emléktárgyak sokszor dokumentálva vannak a műben. Ez azt jelenti, hogy gyakran fénykép, vagy esetleg tárgy - anyag van a képbe aplikálva, mint hivatkozás arra, hogy a dolog valóban megtörtént vagy a személy jelen volt.

- A leegyszerűsítés és jelképteremtés szándéka sokszor látható, de néha nehezen megfejthető, komplikált ábrákon történik. A figuratív és non-figuratív ábrázolás egyformán gyakori.
- A sietség és a nyugtalanság miatt az alkotások általában befejezetlenek, de legalábbis nyitottak maradnak. Folytathatóak, kiegészíthetőek.
- A rajzok nemegyszer falvédőre, tolltartóra, fadarabra vagy valamilyen használati tárgyra kerülnek, ezeket személyessé tenni, birtokba venni.²⁵

Végigtekintve ezeken a jellemzőkön, könnyen felismerhetünk számosat közülük, mint néhány közelmúltbeli vagy kortárs művészeti stílusirányzat jellemzőjét. Gondolok itt a pop-art -ra, mint tovább élő klasszikus avantgarde irányzatra, az absztrakcióra, az arte povera -ra, az expresszionizmusra, de ha a golyóstollal készített ideiglenes bőr tetoválást is idevesszük, akkor ez kétségtelenül a testművészet megfelelője.

Konkrétan *Keith Haring* munkája is lehet egy példa, leegyszerűsített kamaszfirkáival, melyeknek egyébként kiterjedt utóélete lett, trikókon, gyermekjátékokon, sőt, mint lakástextilek szövetmintája is fellelhető. A banális témák, az élesen meghúzott körvonalak és a háttérből kimetszett forma stílusa a hard edge ábrázolás módját egyesíti a firkával. Érzelemgazdag, szimbolikus és cinikus. Azzal foglalkozik ami vulgáris és élő a mindennapi kultúrában.

A betűk, a szavak beépítése a képekbe természetes folyamánya a fogalmak vizuális megjelenítésére törekvő alkotásoknak. A feliratok, írásmintázatok az alkotók szándéka szerint nem csak vizuális jelekként lényegesek, hanem mint üzenetek visszhangoznak a szemlélőben. Azt hiszem erre az előzőekben elég szemléletes példaként szerepelt *Jean-Michel Basquiat* munkássága.

Talán már több generáció ismeri a pop art-ból kinőtt képregény-kultúrán keresztül magát a pop art-ot, mint ahányan a művészeti műfajról egyáltalán tudomást szereztek. Ennek a világnak a stílusjegyei nagyon markánsak és tömörek. Néhány országban ez a műfaj összehasonlíthatatlanul nagyobb

²⁵ Kárpáti A. (2001) 96. o

elismertségnek és népszerűségnek örvend, mint Magyarországon. Franciaországban például a szerzők az ország számontartott művészei közé tartoznak, komoly rangot vívtak ki maguknak. Nem valamiféle második vonalbeli kommersz művészetként értendő ez. Határozott stílusok alakultak ki hőseikkel együtt, olvasótáborokkal és persze gyűjtőkkel. A távol-keleten hasonló karriert futott be ez a műfaj. Érdekes határesetként lehetne *Erro* művészetét ide sorolni, ami egyfajta képregény-festészet, persze politikával és koncept művészettel ügyesen fűszerezve. – A képregény gyökerei ennél azért messzebbre nyúlnak, és eredete mindenképpen megelőzi a pop-art megjelenését. A század eleji újságokban már láthatóak a klasszikus példázatai a műfajnak, stílusában még sokkal inkább a klasszikus festészetre és grafikára támaszkodva. Például.: *Én újságom* –

A posztmodern és a neoklasszicista stílusok jelentősége témánk szempontjából a nagyművészet motívumvilágának kitágítása „lefelé” – a mindennapi, édeskés kacatvilág irányába – és „felfelé” a klasszikus művészeti örökséghez. Az alkotások éppolyan mehökkentőek egy múzeum talapzatán, mint *Marcel Duchamp* piedesztára emelt szaniter kerámiái voltak. A modern épület homlokzatát keresztbe vágó, kékre festett görög oszlopfő vagy villámcsapásra emlékeztető hasadás a ház homlokzatán, esetleg egy ember nagyságú plüssmackó a tárgyak előfordulási helyéhez, kisugárzásához, megtanult jelentéséhez fűződő viszonyunkat készítenek újra gondolni. Ide sorolhatom még *Jeff Koons* porcelán malackáit vagy más hasonló habitusú munkáit is. A giccs múzeumi tárgyként önmagának tagadásává - vagy a művészet tagadásává- válik? A multikulturalitás a kortárs képzőművészetben nem csak a távoli népek kulturális örökségének századonként aktuális újrafelfedezése. A képekre kerül a nagyvárosi folklór viselet- és tárgyvilága, a zenei stílusokhoz kötődő jellegzetes arcok, a sport idoljai éppúgy, mint a fiatalok aktuális divatja. Ez a szubkultúra-ikonográfia a lehető legszorosabban kapcsolja össze a kamaszok vizuális környezetét a művészet világával. - Miközben bekerül az úgynevezett magas művészetbe, a másik oldalon a művészet által teremtett atmoszférák és hatások kerülnek vissza a hétköznapi életbe, az alkalmazott felhasználások és a mediális

közvetítők által. Itt végzik aztán agyonhasználva, ronggyá - ázva a pillantások és érzelmek millióitól megviselten. -

Tehát a pattern- painting, a pop, a giccs, a posztmodern és a testművészet mind megtalálják megfelelőiket a magas művészetben és a mindennapokban is.

Nézzük meg azonban a másik oldalról is, kortárs művészek elmondása alapján, hogyan találkoztak ők ifjúkorukban a magas művészettel!

6.2 Neves mesterek ifjúkori alkotásai, juveniliák

A művészetoktatásnak elterjedt gyakorlata nyugat-Európában, hogy a gimnáziumi osztályok kortárs múzeumokat- képtárakat keresnek fel, ahol nemcsak a művek létrejöttének történetével ismerkednek meg, hanem le is rajzolják azokat. Nem feltétlen szolgai átmásolás ez, hanem néha szabad átköltés, sajátos reflexió az installáció a kép segítségével. A múzeumok egyébként ezt a feladatot felismerték és részben tudatos tematikus tárlatrendezéssel be is mutatják mennyit merít a kortárs művészet a mindennapi életből, a „magas kultúra” hogyan közelít az „alacsony” felé. A New York-i Museum of Modern Art, High Art- Low Art című kiállításához készült tanulmánykötet tudományos rendezvények sorát indította el, melyek mind a kortárs művészet esztétikáját és a szépség fogalmát tárgyalják, új, életközeli megvilágításban. A kölni Ludwig Múzeum átrendezett kiállítása pedig azzal, hogy képeket szobrokat és térberendezéseket műfaj-függetlenül elvegyítve, vegyesen mutat be, a környezetkultúra felértékelődésére hívja fel a figyelmet a kortárs képzőművészetben.

A Magyar Iparművészeti Egyetemen folyó kutatás eredményeként 2001 júniusában neves mesterek ifjúkori alkotásaiból rendeztek kiállítást. A tárlathoz kapcsolódóan jelent meg tíz életinterjúval egy katalógus is, melynek segítségével szemléletessé tehetőek a 6.2 fejezetben már érintett gondolatok.

Bak Imre emlékezése (1999): „Tulajdonképpen a gimnáziumi művészettörténet órán *M. Kiss Pál* és *Maksai László* által titokban és némi

félelemmel vetített *Picasso*-kép láttán találkoztam először modern alkotással. Az akadémista leképző ábrázolásmódok után *Picasso* *Síró nő* című festménye olyan sokkoló hatással volt rám, hogy hosszú évekre nyugtalanságot okozott bennem. Kíváncsiságomat csak tovább fokozta, amikor a gimnáziumunk két nagyon érdekes impresszionista és egy *Matisse*-filmet kölcsönzött a Francia Intézettől. Színes mozivászon nagyságban látni azokat a képeket, teljesen döbbenetes hatású volt. Mégsem *Benczúr* és *Munkácsy* az isten? – A gimnáziumi utolsó évben egyrészt még a kezemben a konzervatív rajzolási mód munkált, miközben megjelent a számomra sokkoló hatású modern művészeti film és dia, ami már felébresztette bennem a kételyeket, hogy az eddig megélt rajztanítási módszer igaz volt-e. Innen indult el az az ösztönös kutató munkám, hogy megismerkedjem ezzel a titokkal.”²⁶

A fiatalok számára tehát a friss, az új élménye elementáris erővel jelenik meg, szinte a „bőr alá” hatol. Egy csapásra képes megváltoztatni az addigi világgépet és innentől új mintákat követ.

Szabados Árpád számára a XX. század első felének francia művészete jelent meg orientációs pontként. Édesapja barátja, aki a Francia Intézet igazgatója volt, egyszer beállított hozzájuk egy *Chaim Soutine*-albummal. Csodálta a párizsi kékekkel és mély vörösekkel vastagon festett furcsa, hosszú nyakú figurákat. „Nagyon expresszív volt. Festettem is egy *Soutine*-es női fejet” mesélte *Szabados* 1998-ban.²⁷

Csáji Attila tizenhárom évesen került ki Hollandiába. Itt látott eredetiben először *Van Gogh*-festményeket melyek lüktetésükkel, életteli kisugárzásukkal nagy hatással voltak rá. Hazatérve a naturalisztikus és tematikus kiállításokat elviselhetetlenül üresnek és felületesnek érezte. A naturalisztikus ábrázolás és művészet nem is érdekelte többé.

Keserü Ilona számára a megfelelő időben kapott művészettörténeti inspiráció segít áthidalni a kamaszkorral járó vizuális nyelv-váltás problémáit. „12 éves koromban *Martyn Ferenc* tanítványává fogadott ... Sokat beszélt a nagy művészetről. Olyan művekről is, amelyeket természetesen én még nem ismertem,

²⁶ Kárpáti A. (2001) forrás: Iskolakultúra 100. o

²⁷ lsd. uo.

de megjegyeztem őket, és évek múlva is emlékeztem, amikor módon volt megnézni ezeket a műveket Magyarországon vagy külföldi múzeumokban. ...”²⁸ Ezzel elkezdődött egy olyan folyamat, ami máig tart, azaz a képzőművész szakmával a lét tartalmaként való foglalkozás. ... Nekem ez a szellemi légkör lett a természetes, és ez segített át azon a kamaszkori problémán, amikor sok gyerek abbahagyja az ösztönös rajzolást, teljesen összezavarodik, dilettánsként rossz mintákat kezd másolni. (1998)

Ezen a ponton érdemes emlékeznünk arra, amit *Marcel Duchamp* mondott, miszerint számára a vizuális befolyásnál a szellemi közeg és ráhatás vált fontosabbá. Mindez azonban nem legelső, fiatal éveiben, hanem valamivel később következett be.

²⁸ lsd. uo.

7.1 Gondolatok saját művészi munkámról

Önmagáról írni, önmagát elemezni egy művésznek nem különösebben hálás, sokak szerint nem is túlzottan hitel térdemlő feladat. Azonban érdemesnek tartom és megpróbálom leírni munkám indítékait, mozgatórugóit, visszatekintve az elmúlt időszakra megállapítani azokat az összefüggéseket amelyek az egyes munkákat összekötik vagy éppen elválasztják. Ebben segítségemre voltak azok az írások, melyeket barátaim, más művészek és kritikusok, művészettörténészek kritikáikban megfogalmaztak. Szintén fontosak számomra azok az észrevételek melyek beszélgetéseken és kiállítás megnyitókön hangzottak el. Érdekes és tanulságos adalékok azok az írások is melyeket évekkal ezelőtt, hallgató és ösztöndíjas koromban fogalmaztam meg, félévi beszámolóként azokról a dolgokról, amik éppen akkor foglalkoztattak.

Mindig is rajongtam a nagy, kavargó színes felületekért. Akár ábrázoltak valamit, akár nem, az én számomra mindig megjelent bennük valami, egy titokzatos esemény, alakzatok összezsapása vagy konkrétumok híján a hozzájuk fűződő érzelmek és indulatok kavalkádja. Szereplők nélkül is elég konkrétak voltak számomra ahhoz, hogy pontosan kiolvassam belőlük történeteiket és a finom színbeli áramlataik alapján egyértelmű volt dramaturgiájuk kimenetele. Ennek jegyében festettem a mesteriskola első éveiben gesztusképeket, illetve az egyes gesztusok összeolvadásával, folyamatossá válásával egyfajta informel tasiszta festészetet. Ezek a széles fonatokban átfésült színáramok, amelyekben felbukkan és eltűnik egy-egy új szín, egy-egy konkrétá váló forma, sokban emlékeztettek a késő reneszánsz és a barokk nagyméretű súlyos vásznaira. *Tiziano, Rubens Frans Hals*, némelykor *Tintoretto* mitologikus témájú képeire. Eleinte azt gondoltam, a figurák és az események nem is fontosak számomra, míg aztán észre nem vettem, hogy a dolog inkább fordítva van. A festékáramban rejlő eseményei és szereplői képzeletemnek messzemenőig behelyettesítették

azok ábrázolt formáját. Konkrétságuk nélkül mintha még több és gazdagabb életre leletek volna, minduntalan megújulva .

Valamivel később kerültek a kezembe olyan kiadványok, melyekben hasonló hatású kortárs festményekkel találkoztam. Ezek, ha lehet még nagyobb felszabadító erővel hatottak rám, és amint az lenni szokott, igazolva láttam bennük vonzódásom irányát. Ezek a művészek *Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Per Kirkeby, Joan Mitchel* voltak.

A találkozás ezekkel a művekkel, az irántuk való nyitottság egyben rám való visszahatásukat is eredményezte, ami a következőkben meghatározta kíváncsiságom irányát.

Mindezt a legjobban az támasztja alá, ha idézem az egyik korábbi szemeszter beszámolóm egy részét:

„Amikor a műgyanta illetve műanyaglak alapú képek készítésével kezdtem foglalkozni, a legfontosabb célom az volt, hogy a képfelületet úgy totalizáljam tökéletesítsem, hogy az a festmény anyagságát és ebből fakadó mulandóságát elleplezze. A képet úgy próbálom egyszerűsíteni, hogy közben megőrizze mindazokat a festészeti sajátosságokat melyek számomra fontos értékeket hordoznak. Egyszerűsítés alatt tömörítést, bizonyos festészeti minőségek preferálását-kiemelését értem. Ezek a festészeti erények a műtörténet során a festészet kánonjává váltak illetve a kortárs művészet számos helyen hivatkozik rájuk. A személyesség a feldolgozás és a hozzáadás-szimplifikálás mikéntjében mutatkozik meg.

Mindebből következik, hogy mondanivalóm és elbeszélési képességem a festészetből illetve ennek történetéből, és az én saját festészeti tapasztalataimból táplálkozik.

Az általam preferált táblakép korszak a XV. sz. vége, XVI. sz. elejei itáliai festésztől ered. Ezek a festők *Veronese, Tintoretto, Tiziano* igen mozgalmas kompozíciójú, visszafogott színvilágú képeket festettek, bár utóbbi alól *Veronese* némileg kivétel. A kompozíció nem az alakok elhelyezésében vagy a már birtokolt perspektíva megoldásaiban van, hanem a kép színességének megoldásában, a színfoltok elhelyezésében. *Tiziano* a festéket már mint anyagot

is elfogadtatja a vásznon, például amikor egy csipkegallért vagy kézelőt fehér festécsomókkal képez le.

A német művészek tárgyilagossága kívülmarad ezen a „formáktól” függetlenedő szinkavalkádon. A németalföldön a XVII. sz.-ban *Frans Hals* majd *Rubens* jeleníti meg ezt a mozgalmas, életteli festészetet. *Rubens* bátor és buja képszerkesztése szinte kineveti kortársait. Képei egy távolságról már nem a szereplőket és az eseményt mutatják, hanem egy drámai szinkavalkáddá válnak. A képek többnyire tömörek, ahol a színek sötétsége- világossága dönti el a hangvételt. Ez a távolabbról bekövetkező hatás az amiben kiteljesednek képei. Így az ábrázolás funkcióját szolgálva, azzal paralel, önmagát mint festékből lévő valóságot is elismerteti. Ugyancsak a színnel való komponálás nagyhatású, sok követőre találó mestere volt *Caravaggio*. Az ő képalkotása azonban inkább a fény-árnyék kontraszt hatásokon alapul. A spanyol barokk festészetben *José de Ribera*, *Velasquez* adnak további példát.

Ez a színfoltokból felépülő/komponált festészet egészen a XX. századig nyomon követhető. Alkalmasnak látszott mint figuratív elemek megjelenítésére, mint pedig a befeléforduló, személyes kifejezőmód kivetítésére. Ami e képek technikai megvalósítását illeti, szinte kivétel nélkül többrétegű, egymásra festett rétegekkel készültek, sok lazúrozással. Az egymásra kerülő rétegek színben összefogottá teszik a képet, kiszélesítik a tónustartományt és anyagszerű, plasztikus felületet adnak. Különösen a felső rétegben lévő vastagon festett részek kerülnek térhatásúvá, térben beágyazottá a kép mélységében. Már-már olyan, mintha az ábrázolt tér mélysége a vászon feletti 1-2 mm -ben csapódna le. A kép mindezek következtében tömör, súlyos, fülledt látványt nyújtott ami megmaradt a romantikában és akadémizmusban is dacára annak, hogy mindig volt egyfajta rendezőelv ami „rendet” akart tenni, tiszta lapot akart nyitni az olajfestészet álottszagú, öreges világában. Az olajfestésnek ez a tradíciója hosszú ideig meghatározta a látványt.

Az impresszionizmus és a XX. század festészete szakított ezzel a hagyománnyal és primérből festésmódokkal valósítja meg problémáit, mondhatni meglevegeztette a képet. Mára a művészetről való gondolkodás

kikerülhetetlen része lett a táblakép mibenlétének kérdése. A táblaképet én a fentebb leírt család tagjaként eredeztettem, és elfogadom azt tény, hogy ma amennyiben az ember ebben a műfajban kívánja magát kifejezni, ezekkel a dolgokkal kerül rokonságba. Mindez egy kissé hasonlít az emberi élet "megélhetőségére", mely szintén nagyon széles skálán lehetséges, de bizonyos alapvetésekben nem tud megváltozni. A kortárs művészetben sokan foglalkoznak a képnek ezzel formai történetével. A nyolcvanas években szinte megtestesítette a tasiszta hagyományt *Per Kirkeby*. A Dán festő nagyméretű szabad gesztusokkal festett lírai képei a tájfestészet új távlatait idézik. Ő leginkább formai követő. Ez időtájt hasonló felfogásban dolgozik *Joan Mitchel*, megint másképpen *Julien Schnabel*, *Markus Oehlen* és *Anselm Kiefer*. Mások a személyes mitológia vagy a szexualitás expresszív kifejezésének módjával élnek mint az olasz *Enzo Cucchi* és *Francesco Clemente* illetve *David Salle*. Minderre azért térek ki, mert az a falemezre öntött- folytatott és olaj vagy akril festékekkel konkretizált festészeti felület amelyet készítek, hasonlóan tapintható realitású, plasztikus kifejezőmódban szeretné előadni a színről és a táblaképről vallott gondolataimat. Ebben az átadásban nagy szerepet kapnak a már említett anyagok. Ezeket ugyanolyan festői módon használom, mint a klasszikus anyagokat, de mivel ezek a modern ipar termékei, eredeti rendeltetésüktől távol, attól idegen szerepben kerülnek felhasználásra.”

Látható, és így újraolvasva számomra is tanulságos, mennyire a festett felület tulajdonságai és felületi rokonságai alapján merültem bele gondolataimba. Szinte mindenben érvelést találva arra amit éppen csináltam. Különösebb tartalmakon, konkrét közléseken nem is igen törtem a fejem. Körülbelüli célkitűzésekkel láttam neki képeknek tudván, hogy a hosszú festési folyamat úgyis meghozza, megfogalmazza annak arányait, ízét. Szeretem a többértelműséget. Szeretem a nem konkrétat, a sejtettet, a körüljárt, körültagogatott módját a meghatározásnak. Igen, ez a meghatározásnak egy fajtája, lassú, alapos, még akkor is ha nem mondható ki mindig utána, hogy ez alma, az ló az meg hűtőszekrény. A definíciók egyébként legtöbbször csak egy adott pillanatra, élethelyzetre adnak hasznos eligazítást, folyamatos

felülvizsgálatra és korrekcióra szorulnak. Tapasztalatom szerint ennek hiányában nagy csalódások érik az embert.

Az ember ugyanis természeténél fogva elragadtatja magát, szereti a meghatározásokat és örömet- biztonságot leli benne.

Ebbe a tasiszta, informel festésmódba épült be sok különféle anyag, textil, fém, fa. Ezek használatával a képeimet sokkal plasztikusabbá, mozgalmasabbá tudtam tenni. Növekedett a kép „saját realitása”, és kimozdultam abból az általam *szépséges festésnek* nevezett átkos állapotból, amit az informel érzelmi-indulati alapú munkavégzése hosszabb idő távlatában elviselhetetlenné tesz. Valamilyen módon közelebb akartam kerülni az élet anyagaihoz, és a festés iránti rajongás kiegészült az anyagok, a felületek iránti rajongással. Együtt a festék és a fa, a ragasztott- tépett papírfelületek kontrasztjai jelentették most már nekem a látványt. Minderre nézve található az előbbi festők között is példa, (*Schnabel, Kiefer, Kippenberger*) de az igazán bizsergető kíváncsiság a közelmúltból, a pop-art világa volt. Az időbeli közelség és a tulajdonképpeni érthetőség ellenére úgy tűnt, ez a kor és ez a festésmód, színeivel, mintáival és arányaival mégis megközelíthetetlen számunkra 1995-ben. Azért írok róla többszámban, mert festő barátaimmal együtt mindenki azzal próbálkozott, hogyan lehetne a festésnek ezt a frappáns és izgalmas módját felidézni. Ennek a lendületes keresésnek a szemléltetésére álljon itt egy újabb idézés az 1995-ös mesteriskolai szemeszter beszámolóból:

„Azt gondolom, hogy minden jó művészeti alkotásnak kell a pop -al rokonságot hordoznia. Ez vonatkozik absztrakt műre vagy szoborra egyaránt. A pop a kortárs nyelvet, levegőt, lélegzetvételt jelenti. Itt a pop alatt nem kizárólag az ötvenes évek vége- hatvanas évek konkrét műveit értem, hanem ezek utóéletét, mai napig hatoló kihatásukat és az egész pop-kultúrát, a filmeket, a zenét. A pop hordozta iróniát, felvilágosultságot és vitalitást már a népművészetből sem lehet kihagyni. A pop új köntösben mindenütt jelen van, ez a korszak nyelve, más hangon egyszerűen nem tudunk és nem is lehet megszólalni. Elhatalmasodott a mindennapi életen, a legkomolyabb filozófiában és a munkahelyeken,

politikában és a családmodelleken -ha egyáltalán van még ilyen. Az újkori civilkurázsi konzumálódott változata.”²⁹

Az eltelt idő engem arról győzött meg, hogy az amit ma pop-art nak lehetne mondani, már természetesen nem az. Annak egy sokkal technicizáltabb formájával találkozunk, amely már közel sem támaszkodik olyan sok ponton a festészetre mint előzményre, viszont a korabeli pop-art a talppillére, az előzménye továbbra is.

De mit tehettem én, aki továbbra is képekbe kívántam önteni gondolataimat. Talán mindig is féltem átlépni ennek az állókép médiának a határait, és ha már így van, akkor ezen a módon kell a dolgot ebben a félszeg sokatarakásban megoldani, ettől végül is mindez még izgalmasabb.

Ekkor festettem egy zárójel-kapocs – } – formával egy nagyobb méretű (160x210 cm) képet, mely sok további következményét hozta maga után ezzel a motívummal. Ez az első kép pop kötődésű volt, szerepelt rajta még a motívum felett egy lány egészalakos képe, a néző felé közeledve. Fotó után festettem, ezáltal sokat egyszerűsödött a festésmódja, de így is zavart. Később azt gondoltam fölösleges dolog még egy figurával is megtoldani az egészet, maga a motívum bőven van olyan letisztult és erős, hogy megálljon a lábán. Mindenesetre az utána következőkben aztán csak ezzel a hullám illetve kapocsszerű motívummal foglalkoztam négy-öt képen át. Falemezből kifűrészelve az ismétlődő mintát egy lakkal leöntött alapra aplikáltam. Két struktúra hullámozott egymáson, egyrésről a színes lakkfesték áramlatai, másodjára pedig az ismétlődő hullámok kivágott formái ismétlődtek egymásutániségükben. Egyfajta „interferencia” hatás jött létre amennyiben ez a szó a fizikai jelentésén túl illusztrálni tudja ezt a kettősséget.

1997-ben megjelent katalógusom előszavában ezekről a képekről *Tillmann József* a következőket írta: „A ponttal ellentétben a színek nem indulhatnak sétára. Élénkebbek, alaktalanabbak és közelebb állnak a kezdethez- a

²⁹ Somody P. (1995) DLA szemeszterbeszámoló

végzet viharaihoz és alaktalanságához. A színek a pont végtelen sűrűségén innen, a vonalakon túl tűnnek fel. Eredetük közös a fénnel - és minden fehérrel. Szinte semmi az, ami bennük sűrűsödik, hullámszik és visszaverődik. A felületeken megtörve mégis mindig a kirobbanás és szétáradás mozgalmasság spektrumát mutatják.

Somody képein a színek hullámtermészetének enged teret. Nemcsak ott, ahol szabad folyást hagy a szétterülés folyamatának, hanem ott is, ahol elemző kísérletbe bocsátkozva keresztshullámokkal szabdalja fel. Előbbiek éppúgy a hullámok játékát mutatják, mint az utóbbiak. A játék mindkét esetben összjáték, hol folyadékshullámok, neuron-áramlatok és gravitációs hullámok összjátéka, hol pedig hullám-törőkön és hullámjátékszabályok szűrőjén keresztül folyó – és folytatható – társasjáték.”

Az új anyag, de főleg az általa megjelenő képi élmény még tovább fokozta kíváncsiságomat. Ez a zárt felület, ahol látszólag az összes esemény a felület alatti mélységben történik, a redukálásnak és egyben egyfajta perfekciónak nagyszerű megnyilvánulási lehetőséget adott. – Legalábbis az én számomra ezek a tulajdonságai kerültek leginkább szembetűnőnek.–

7.2 képelemzés

Az első kép, amelyről írok 1995-ből való címnélküli sárga kép. Közvetlenül a műgyantalakkal készített képek első szakaszából való. A korábbi festmények organikus, sokrétegűen alakított felületszövegeteit még elevenen a gondolataim között tudva, ugyanakkor az egyszerűsítés vágyával született. Valamilyen módon távolabb akartam kerülni a képtől, jobban átlátni és tudni arról ami szerepel rajta. Ez nem jelenti azt, hogy ki akartam zárni a kétértelműséget a sejtelmeset, de az e körüli dolgokra akartam redukálni az eszközeimet, ennek akartam alá rendelni a kifejezésformát. Maga a képfelület is kisebb lett, jobban az ábrázolandó- megjelenítendő dologra koncentráltam és

ehhez nem látszottak szükségesnek többé a két méter körüli méretek ami a közvetlen megelőző időszak munkáit jellemezte. Tulajdonképpen a fókuszáltabb, közelebb képkimetszéseket részesítettem előnyben. Ilyen folt vagy nyílás szerű elemek szerepeltek már a nagyobb festményeken is, de nem magányosan és kiragadottan, hanem általában kettő- három- négy egymás társaságában, egymással valamilyen kölcsönhatásban. Így egymagában azonban fontossá vált e folt mibenlétének az azonosítása. A környezetével való egységét, abból való természetes kialakulását, kiválását meg akartam tartani. Ebből a szempontból én ezt a festői szövet, szövedékesség fenntartásaként kezeltem, melyre a színezett műgyanta többrétegben kiválóan alkalmasnak bizonyult. Egy másik fontos kérdés a folt vagy nyílás megjelenítésében az, hogy negatív – hiány – vagy pozitív – domborulat – formájában jelenik -e meg. A válasz alapesetben nyilvánvaló, mármint a képfelület legfelső, szinte fedő rétegeként szereplő forma pozitív, tehát kifelé mutat a képből, valóságát a kép előtti virtuális térben teljesíti ki. Ellenkező esetben ez a tér és formaképzet a kép síkja mögött jön létre. Azonban nem csak ez az alaphelyzet hozható létre, hanem például aláfestéssel a térhelyzet „belátása” már közel sem ennyire egyszerű. Ekkor ugyanis az elől és a hátul helyzete viszonylagossá válik, további rész-terekre bomlanak. Az, hogy mennyire reálisak ezek a létrejött foltok, nyílások és terek egymásban, illetve, hogy mennyire érzékelhetőek egyértelműen viszonyaik, számomra a legszebb titokzatossága ennek a festésnek.

A negatív, bemélyedő forma alakja vaginára emlékeztet, míg a kidomborodó egy fejlet vagy alakot idéz. Az aláfestés és a ködös, bizonytalan látvány azonban kételyeket ébreszt. A homályos, sejtelmes látvány számomra a festés szövetét pótolja a pigmenttel színezett műgyanta lakk segítségével.

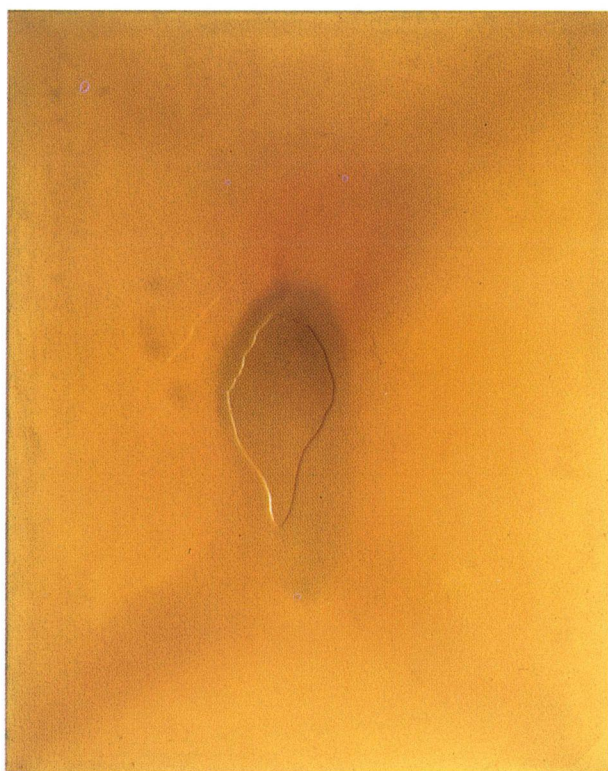
Véletlen eleme is van a képnek. A rétegenként felhordott műgyantalakk súlyánál fogva, rétegről rétegre nagyobb súlyú, és ez által a vászon közepe felé folyik. A kép vízszintes helyzetben készült. Bár a hatás nem minden esetben számottevő, ezen a képen barnás X alakú elszíneződést hozott létre. Természetesen ha merev felületet használok vagy a vászon alulról meg van támasztva akkor ez nem következik be.

A második kép teljesen erre a folyamatra számítva jött létre, az áramló festék útjába festécsomókkal illetve az előzőleg festett réteg vonalaival akadályokat állítva. Azért ez közel sem zajlott a festés során ilyen nyilvánvalóan, hogy mit, mikor miért. Ez a kép nagy viaskodás során jött létre, és nem volt kezdetben az sem az elképzeléseim között, hogy műanyaglakkkal bemosom, illetve, hogy a lakkot megszínezem. A piros és a sárga, ebben az időszakban a leggyakrabban, sőt szinte kizárólag használt színeim voltak. Meleg, sugárzó, energiateli színek. Semmiféle vér, tojás meg mindenféle tanácstalan szimbolizmus nem áll mögötte. Végül is visszafordulásként is felfogható az előző kép után, félúton a festett vásznak és a modern látvány vágya között. Mégis azt kell, hogy mondjam ez a normális menete a festészetnek. Kísérletek, oda - vissza lépések dialógusában navigálok az ismeretlen szabályrendszerben, amit magamnak állítok fel, illetve más festők tevékenysége látszik kijelölni. Végül is ha az ember egy határhoz érkezik, vagy azt megtalálja, pontosabbá rajzolja ezáltal azt a mozgásteret amelyben dolgozik és felhívja rá a figyelmet.

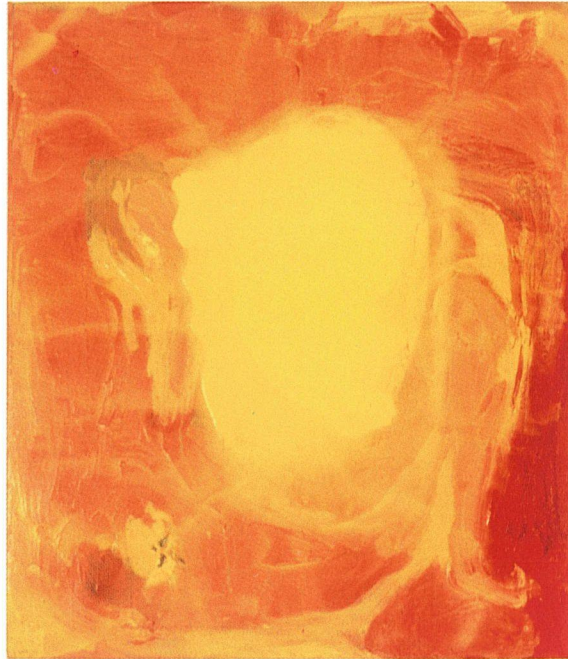
A harmadik kép 1999-ben készült, címe „A gondolat előzménye I.” Ez a kép rétegelt lemezre készült, amellyel éppen azért kezdtem el dolgozni, hogy az előbb leírt következménynek ne legyen a kép akaratom ellenére kiszolgáltatva. A rétegelt lemez viszonylag könnyű és kellően szilárd felület. Eleinte nem foglalkoztam a színével, erezetével. Fogtam és befestettem az alapozóval, olyan színűre amilyenre éppen szükségem volt. Tulajdonképpen a finom rajzolata és színe teljesen kívül maradt az érzékelésemen. Egy műtermi „bambulás” alkalmával vettem észre, mennyire hasonló az emberi bőr színéhez. A műgyanta és a lakk vastagon egy elég szép barnás, enyvszínű tónust ad, és a két anyag összedolgozó, összehangzó színvilága megtetszett. Végül is erre a szín és anyag érzetre, illetve az asszociációs köreikre hagyatkozva csináltam még öt vagy hat munkát.

A dologhoz hozzá tartozik, hogy ebben a színtelenségben igazán titokzatosan tűnnek fel a látható és érezhető terei a képnek. Egészen egyszerűen, az anyagba zárva ismétlődnek meg a formák, sejlenek fel valóságosan vagy éppen saját árnyékukként. Némelykor nem is vizuális, hanem gondolati vetületei

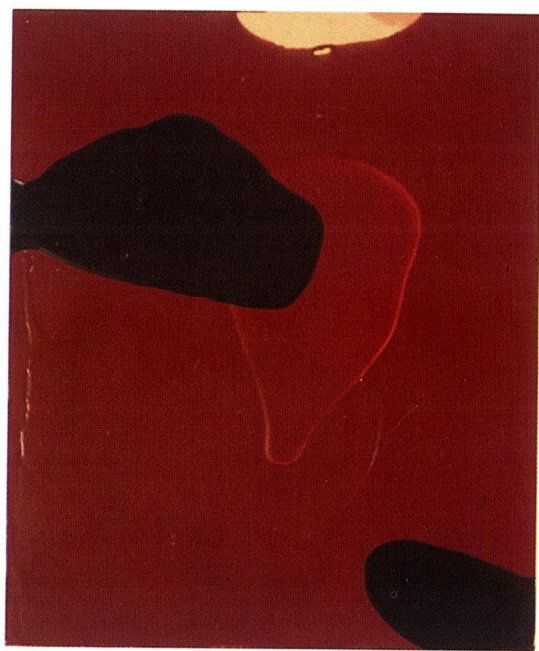
egymásnak. Ismeretlenné válik az ismert, és új összefüggésekben másfajta egymásrautaltságban véljük felfedezni őket. A nem ismert megszervezése, egyfajta re-szintézis a feladat. Fogalmak helyet cserélnek egymással, és mintha tulajdonságaikat is egymásnak ajándékoznák.



9. Somody Péter: Sárga kép, 1995, akril műgyantalakk /vászon, 100 x 80 cm



10. Somody Péter: Sárga és piros, 1996, olaj akrillakk /vászon, 75 x 65 cm



11. Somody Péter: Jövés-menés, 1996, akrillakk /fatábla, 58 x 49 cm



12. Somody Péter: A gondolat előzménye II. 1999, akrillakk, 150 x 122 cm

12. Somody Péter: A gondolat előzménye II. 1999, akrillakk, 150 x 122 cm

Források:

–Avantgard és Transzavantgard:

HEGYI L.(1986) A modern művészet korszakai, Magvető Kiadó Budapest 519 o.

–Bak Imre:

KOVALOVSKY M.,(1999) 2 X 15 Tanulmány, Székesfehérvár István Király Múzeum 96 o.

–Baselitz, George:

DAHLEM, F.,(1990) Benedikt Taschen Verlag Köln 199 o.

–Basquiat, Jean-Mitchel

LUCIE-SMITH, E. szerk.(2000)XX.századi művészek élete. Glória Kiadó, Budapest 532o.

–Bauhaus 1919-1933:

DROSTE, M.,(1998) Benedikt Taschen Verlag Berlin 256 o.

–Benjamin, Walter:

Heinz Holz, H. (1992) Philosophie der zersplitterten Welt : Reflexionen über Walter Benjamin / Hans Heinz Holz Bonn : Pahl-Rugenstein, 153 o.

–Beuys, Joseph

BORER, A.: The essential Joseph Beuys (1996) Alain Borer ; London : Thames and Hudson, 239 o.

–Dali, Salvador:

DESHARNES, R. – NÉRET, G.,(1997) Benedikt Taschen Verlag Köln, 780 o.

–Descartes, René

BOROS G. (1959) Áron Kiadó, Budapest 336 o. Sorozat: Nagy gondolkodók

–Diderot

DIDEROT, Denis (1915) Diderot válogatott filozófiai művei 2. jav. bőv. kiad. Budapest : Franklin-Társulat, ford.: Alexander Bernát.367 o.

–Duchamp, Marcel:

SCHWARZ, A. (1997)The complete works of Marcel Duchamp, Thames & Hudson London 1087 o.

–Farkas István:

S. NAGY K, (1999) Arthis Kiadó Budapest 350 o.

–Ferenczy Károly:

GENTHON I.,(1979) Budapest, Corvina Kiadó 78 o.

–Nagybánya művészete:

Kiállítási Katalógus, Nemzeti Galéria, Budapest 1996. 578 o.

–Giotto di Bondone:

D'ARCAIS, F. F., (1995) New York-London-Párizs Abbeville 383 o.

–Haering, Keith:

SUSSMANN, E.,(1998) Benedikt Taschen Verlag Köln 296 o.

–Hegyí Lóránd:

Alexandria,(1995) Pécs Jelenkor Kiadó 243 o.

- Élmény és fikció; Modernizmus-avantgard-transzavantgard, (1991) Pécs Jelenkor Kiadó 173 o.
- Új szenzibilitás: Egy művészeti szemléletváltás körvonalai, (1983) Magvető kiadó Budapest 257 o.
- La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der identitäten / Kurátor Hegyi Lóránd (1999) Museum Moderner Kunst Stiftung Wien 429 o.
- Kandinszkij, Waszili:
- Becks–Malorny, U.(1993) Benedikt Taschen Verlag Köln. 193 o.
- Székelly A., (1979) Gondolat Kiadó, Budapest. 233 o.
- Keserü Ilona:
- Pillantás az időbe,(1999) Kiállítás katalógus, Szinyei szalon Budapest 85 o.
- Kierkegaard, Sören Aabye:
- KIERKEGAARD, S. A., írásaiból.(1969) Gondolat Kiadó Budapest 479 o.
- Kippenberger, Martin
- MUTHESINS, A. (1991) Benedikt Taschen Verlag, Köln 159 o.
- Kunst der Gegenwart (1990) szerk.: Honnef, K. 238 o.
- Munkácsy Mihály:
- SZÉKELY A,(1977) Corvina Kiadó Budapest 84 o.
- Nádler István:
- Budapest – Feketebács 1985-1989. Budapest 129 o.
- Roma – Feketebács – Florenz (1993) Al Galerie Gerlinde Walz Stuttgart 154 o.
- Picasso, Pablo:
- WARNEKE, C. P. – WALTER, I. F. ,(1997) Benedikt Taschen Verlag Köln 1997. 740 o.
- Pinczehelyi Sándor:
- HEGYI L.,(1995) Jelenkor Kiadó Pécs 158 o.
- Pollock, Jackson:
- FRANK, E.,(1983) Abbeville press New York 128
- Rodcsenko, Alexander:
- LAREUNTIEV, A., (1995) Könemann Verlag Köln 345 o.
- Rubens
- Anderson, Janice Rubens (1996)[ford. Boross Anna] Budapest Helikon Kiadó, 79 o.
- Steiner, Rudolf
- BISTEY Zs. (1988) Rudolf Steiner él : Az élő antropozófia [... az illusztrációk Illés Judit alkotásai] Ispánk Kiadó: Arkánium Szellemi Isk., Sopron 433 o.
- Szabadságra nevelés : Rudolf Steiner pedagógiája (1999) képek és tudósítások a nemzetközi Waldorf-iskolai mozgalomról /
- a szöveget írta és összeáll. Frans Carlgren ; képszerk. Arne Klingborg ; [a kötetet szerk. Székely György és Bartholy Eszter] ; [ford. Gerle János et al.]
- Utánn. Solymár : Török S. Waldorf-ped. Alapítvány ; Pilisborosjenő : Pedagógus-továbbképzési Módszt. és Inf. Közp., 310 o.
- Tintoretto
- Sartre, Jean-Paul: Velence foglya (ma Le séquestré de Venise] Velence foglya

ford. Klimó Ágnes. Budapest, Helikon Kiadó, 56 o.

Secomska, Krystyna: (1985) Tintoretto [ford. Bihari Gábor] Budapest : Corvina Kiadó; Varsó : Arkady ; Berlin : Henschelverl., 15 o.

–Tiziano

BERGERHOFF, Renate (1981) Tiziano [ford. Harmath Anikó] 2. bőv. kiad. Budapest : Corvina ; Berlin : Henschelverl. ; Varsó : Arkady, 57 o.

–Warhol, Andy:

HONNEF, K.,(1994) Benedikt Taschen Verlag Berlin 96 o.

BIBLIOGRÁFIA

- ASSMANN, J.(1999) A kulturális emlékezet. Atlantisz Kiadó, Budapest
- BEKE L.(1997) Olaj/vászon. Műcsarnok, Budapest
- BEKE L.(1987) Műalkotások elemzése. Budapest, Tankönyvkiadó
- BIALOSTOCKI, J.(1982) Régi és új a művészettörténetben. Corvina Kiadó, Budapest
- BÖHRINGER, H.(1995) Kísérletek és tévelygések. Balassi Kiadó, Budapest
- BUBNER, R.(1989) Ästhetische Erfahrung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- CAVALLO, G.-CHARTIER, R.(2000) Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban. Balassi Kiadó, Budapest
- CSÁNYI V.(1999) Az emberi természet. Vince Kiadó, Budapest
- CSÍKSZENTMIHÁLYI M.(1976) Az áramlat. Akadémiai Kiadó, Budapest
- DANTO, A. C.(1997) Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet? Atlantisz Kiadó, Budapest
- DROSTE, M. (1998) BAUHAUS. Benedikt Taschen Verlag, Berlin
- GADAMER, H.-G.(1977) Die Aktualität des Schönen, Reclame, Stuttgart
- GARDNER, H.(1998) Rendkívüliek. Kulturtrade Kiadó, Budapest
- GEERTZ, C. (1994) Az értelmezés hatalma. Századvég Kiadó, Budapest
- GÉCZI J. (2001) Tárlat. Ister-Kalligram Kiadó, Budapest-Pozsony
- GOMBRICH, E. H.(1983) A művészet története. Gondolat Könyvkiadó, Budapest
- HALÁSZ L.(1973) Művészetpszichológia, Gondolat Kiadó, Budapest
- HEGYI L.(1983) Új szenzibilitás. Magvető Kiadó, Budapest
- HEGYI L.(1988) Utak az avantgardból. Jelenkor Kiadó, Pécs
- HEGYI L. (1991) Modernizmus-Avantgard-Transzavantgard. Jelenkor, Pécs
- HEGYI L.(1993) Deténce, Chancen der Integration. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
- HEGYI L. (1995) Alexandria. Jelenkor Kiadó, Pécs
- HEGYI L. (1999) La casa, il corpo, il cuore: Konstruktion der Identitäten. Museum Moderner Kunst Stiftung, Wien
- HEIDEGGER, M.(1988) A műalkotás eredete. Európa Könyvkiadó, Budapest
- HOFMANN, W. (1990) Törésvonalak. Corvina Kiadó, Budapest
- HONNEF, K.(1990) Kunst der Gegenwart. Benedikt-Taschen Verlag, Köln
- HORÁNYI A.(1999) Társadalmi Kommunikáció. Osiris Kiadó, Budapest
- JOCKS, H.-N. (1995) Versuch über die Landschaftsmalerei. Kunstforum 130.
- KANDINSZKI, W.(1989) Szellemség a művészetben. Corvina Kiadó, Budapest
- KÁRPÁTI A.(1998) Kunst lehren. Radius Verlag, Stuttgart
- KÁRPÁTI A. – KÖVES SZ.(2001) Juveniliák II. Kortárs magyar képzőművészek ifjúkori alkotásai. Budapest, Magyar Iparművészeti Egyetem

- KÁRPÁTI A. (2001) Iskolakultúra, A kortárs művészet esztétikuma: a kamaszrajzok megítélésének kulcsa 2001/9. sz. 95-103 oldal
- KERNÁCS G.(1980) Farkas István. Corvina Kiadó, Budapest
- LUCIE-SMITH, E.(2000)XX.századi művészek élete. Glória Kiadó, Budapest
- MEINHARDT, J.(1995) Die Moderne und das Ende der Malerei. Kunstforum 131.
- MEZEI Á.(1994) Elmélkedések a művészetről. Balassi Kiadó, Budapest
- MUTHESINS, A. (1991) Martin Kippenberger. Benedikt Taschen Verlag, Köln
- STURCZ J.(1999) Janus féluton. Új művészet Kiadó, Budapest
- SZABÓ J. (1984) Kazimir Malevics. Corvina Kiadó, Budapest
- TOLVALY E.(1995) Képzőművészeti szöveggyűjtemény I. A & E '93 Kiadó, Budapest
- ZUMDICK, W.(1995) Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Wiese Verlag, Basel
- WARHOL, A.(1975) The Philosophy of Andy Warhol. From A to B Back Again. Pan Books Ltd. London
- WEIBEL, P.(1995) Pittura / Immedia. Landesmuseum Ionnaeum, Graz

Képjegyzék:

1. Gerhard Richter: Rudi bácsi, 1965, olaj /vászon, 87 x 50 cm
2. Gerhard Richter: Két gyertya, 1982, olaj /vászon, 140 x 140 cm
3. Gerhard Richter: Koponya, 1983, olaj /vászon, 95 x 90 cm
4. Gerhard Richter: Absztrakt kép, 1981, olaj /vászon, 100 x 100 cm
5. Gerhard Richter: Kapu, 1982, olaj /vászon, 250 x 250 cm
6. Jean-Michel Basquiat: Cadillac hold, 1981, akril és kréta /vászon, 162.5 x 172.7 cm
7. Jean-Michel Basquiat: Max Roach, 1984, akril /vászon, 152.5 x 152.5 cm
8. Jean-Michel Basquiat: Tabac, 1984, akril és olajkréta /vászon, 219 x 173 cm
9. Somody Péter: Sárga kép, 1995, akril műgyantalakk /vászon, 100 x 80 cm
10. Somody Péter: Sárga és piros, 1996, olaj akrillakk /vászon, 75 x 65 cm
11. Somody Péter: Jövés-menés, 1996, akrillakk /fatábla, 58 x 49 cm
12. Somody Péter: A gondolat előzménye II. 1999, akrillakk, 150 x 122 cm

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

1988-ban végeztem a Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemen. Itt festőtanárom Keserü Ilona volt. Négy éven át tanítottam Veszprémben a Kállai majd a Vetési Gimnáziumban, rajzot és művészettörténetet.

1991-ben pályáztam meg a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola festészeti ösztöndíját ahol mestereim Keserü Ilona és Konkoly Gyula voltak. A Mesteriskolát 1995-ben a mestermunkám megvédésével fejeztem be. Megpályáztam a Pécsi JPTE művészeti karán indított DLA ösztöndíját, melyet 1995 -98 között végzetem, festészet szakon. Az 1996/97 -es oktatási évtől részt veszek a Festészet Tanszék oktatói munkájában. Ugyanebben az évben felvételt nyertem a Fiatal Művészek Studiójába és a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületébe.

1997-98 -ban Állami Eötvös Ösztöndíjjal a Münchener Akademie der Bildenden Künste ösztöndíjasa voltam, Jürgen Reipka professzornál. Részt vettem az Akadémia művészi- szakmai munkájában, kiállításokon és szakmai fórumokon.

2000 -ben a Magyar Aszfalt általt kiírt országos festészeti pályázaton a III. díjat nyertem el. Pécsen élek és dolgozom, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti karán tanítok festészetet, mint óraadó vendégtanár .

További szakmai tevékenységről lásd a kiállításjegyzéket.

Egyéni kiállítások:

- 1988 Balatonalmádi, Kéttannyelvű Gimnázium
- 1990 Veszprém, Vetési Gimnázium
- 1991 Székesfehérvár, Radnóti Gimnázium
- 1994 Göttingen, Galerie Leinemann
Veszprém, Kis Galéria
- 1995 Budapest, Képzőművészeti Főiskola Hajdú Andrással
- 1996 Veszprém, Vetési Gimnázium
Köln, EUROCENTRES
- 1997 Kerkrade, Galerie Ipomal
- 1998 Pécs, Múzeum Galéria DLA kiállítás
- 1999 Veszprém, Csikász Galéria
Budapest, Vizivárosi Galéria Birgit Helwich –el
- 2000 Budapest, Perge Galéria
- 2001 Pécs, Kis Galéria

Csoportos kiállítások:

- 1986 Egyetemi kiállítás Enyingi Tamással és Szájler Bélával.
Egyetemi és Főiskolai napok Budapest, Kongresszusi Központ,
- 1988 Diploma kiállítás Budapest, Tölgyfa Galéria
Veszprém Tavaszi Tárlat, Balatonalmádi város nívó díja
- 1992 Rijeka, Fiatal Művészek Biennáléja
- 1993 Balatonalmádi, Balatoni Tárlat,
Veszprém Tavaszi Tárlat, Veszprém város nívó díja
- 1994 Berlin, Haus Ungarn,
- 1995 Pécs, Pécsi Galéria / Válogatta Várkonyi
- 1996 Budapest ART EXPO
Veszprém, Tavaszi Tárlat
Budapest, Duna Galéria, Fiatal Művészek Stúdiója kiállítása
Pécs, Pécsi Galéria "Ezredvég" kiállítás
Szombathelyi Képtár, Leopold Blum párnája
Sepsiszentgyörgy, Városi Képtár
Szombathelyi Képtár, K, mint Chimera
- 1997 Budapest, Olaj / vászon Műcsarnok
Budapest, Más anyagban, Tölgyfa Galéria
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum MericsGyűjtemény
- 1998 Santiago de Compostella / Akademie der Bildenden Künste München
München, Haus der Kunst, Große Münchener Kunstausstellung
Veszprém, Veszprémi Tavaszi Tárlat
Pécs, Nick Udvar, Déli szél kortárs alkotói fórum
- 1999 Szombathelyi Képtár, Rendhagyó emlékezet
München, Haus der Kunst, Junge Kunst 1999
Fürstenfeldbruck, Kulturwerkstatt Haus 10,
Budapest, Palme-ház, Pécsi Mesteriskola Kiállítása
- 2000 Budapest, Ludwig Múzeum,
Magyar Aszfalt pályázat díjazottjainak kiállítása
Veszprém, Tavaszi tárlat
Saint-Etienne, Tonnerre de Brest
Szentendre, Művészet Malom, Időhíd 2000
München, Haus der Kunst, Große Münchener Kunstausstellung
- 2001 Pécs, Pécsi Galéria Pincegalériája
Veszprém, Orbus Pictus
Pécs, Apollo Program
Balatonföldvár, Hommage a Kurtág György
Passau, Bajor-magyar kiállítás
Balatonalmádi, Balatoni Tárlat
- 2002 Pécs, Közelítés Galéria, Tiszteletbeli tagok kiállítása
Kaposvár, Pannon Tárlat
Miskolci Grafikai Biennálé

Díjak – ösztöndíjak:

- 1988 Balatonalmádi város nívódíja
- 1993 Veszprém város nívódíja
- 1995 PTE Művészeti Kar, DLA program
- 1997 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj
- 2000 Magyar Aszfalt Kft. Festészeti díja III.

Művek Közgyűjteményekben:

Laczkó Dezső Veszprém Megyei Múzeum Gyűjteménye
Szombathelyi Képtár, Szombathely
Veszprém Megyei Kórház Képzőművészeti Gyűjteménye, Veszprém
K & H Bank Képzőművészeti Gyűjteménye, Budapest
Kulturwerkstatt Haus 10. Fürstenfeldbruck
Pécsi Mesteriskola Archívuma, Pécs

